

Spiegelszenen, Spiegelstellen und Spiegelungstechnik
im Drama William Shakespeares

Horst Wiedemann

1972

Druck- und Verlagsanstalt

Werner Blasaditsch · 89 Augsburg · Theodor-Heuss-Platz 3 · Telefon (0821) 25563

Printed in Germany

Spiegelszenen, Spiegelstellen und Spiegelungstechnik
im Drama William Shakespeares

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von

Horst Wiedemann aus Vechta



Referent: Dr. W. Clemen
Korreferent: Dr. E. Schanzer
Tag der mündlichen Prüfung: 12. 7. 1972

I. <u>Einleitung</u>	1
II. <u>Spiegelszenen</u>	
a) Parallelen	6
(Span. Trag. III,12; Tit. III,2; Cor. IV,3 Ant. II,6; J.C. III,3; 1 H IV II,4; Tim. II,2 und Gent. II,3)	
b) Motive	29
(R.J. I,5; IV,4 und 5; J.C. II,4 und Mac. II,3)	
c) Omen	40
(Mac. II,4; Ant. IV,3; J.C. I,3 und R II II,4)	
d) Embleme	56
(R II III,4; 1 H VI II,4 und Per. II,1)	
e) Kommentare	69
(Ant. I,1; II,7 und III,2; Cor. II,2 und IV,5; R III II,3 und III,6; Tim. IV,2 und Ham. V,1)	
f) Exempla	84
(2 H VI II,1 und 3; 3 H VI II,5)	
III. <u>Spiegelstellen</u>	96
a) <u>Antony and Cleopatra</u> II,5 und III,13	98
b) <u>Coriolan</u> II,1 und V,3	100

IV. <u>Spiegelungstechnik</u>	104
a) <u>Twelfth Night</u> :	105
Präfiguration und Komödienstruktur	
b) <u>Measure for Measure</u> :	116
Aporetische Rechtsordnung und wechselseitige Spiegelung	
c) <u>The Winter's Tale</u> :	128
Affekthandlung und exemplum imitandum	
d) <u>The Tempest</u> :	135
Die gespiegelte Insurrektion	
V. <u>Zusammenfassung</u>	147
VI. <u>Bibliographie</u>	154

Die zunächst mithilfe eines Doktorandenstipendiums des Freistaats Bayern und später eines Graduiertenstipendiums des Bundes verfertigte Untersuchung wurde angeregt durch die methodische Auseinandersetzung mit dem Drama Shakespeares und dem vorshakespeareschen Drama im Münchner Oberseminar von Prof. Dr. W. Clemen, dem hier für seine freundliche Förderung herzlich gedankt sei. Mein besonderer Dank gilt Fräulein Ingeborg Boltz, M.A., der Verwalterin der Shakespeare-Bibliothek am Englischen Seminar der Universität München, für ihre bibliographischen Hinweise.

Verzeichnis der Abkürzungen

Ant.	Antony and Cleopatra
AYL.	As You Like It
Cor.	Coriolan
Gent.	The Two Gentlemen of Verona
Ham.	Hamlet
1HIV	1 Henry IV
2HIV	2 Henry IV
1HVI	1 Henry VI
2HVI	2 Henry VI
3HVI	3 Henry VI
J.C.	Julius Caesar
Lr.	King Lear
Mac.	Macbeth
Meas.	Measure for Measure
Mer.V.	The Merchant of Venice
Oth.	Othello
Per.	Pericles
R II	Richard II
R III	Richard III
R.J.	Romeo and Juliet
Tim.	Timon of Athens
Tit.	Titus Andronicus
Tw.N.	Twelfth Night
Wint.	The Winter's Tale

EINLEITUNG

Den Sinn suchen, heißt das zu Tage fördern, was sich ähnelt. Das Gesetz der Zeichen suchen, heißt die Dinge entdecken, die sich ähnlich sind. (M. Foucault, Les Mots et les Choses)

Der Vorzug des Spiegelbegriffs, eine Vielzahl von spezifischen Entsprechungsverhältnissen unter sich begreifen zu können, beinhaltet zugleich die Gefahr, ihn als dramaturgischen Schlüsselbegriff zu verwenden. Der Begriff der Spiegelung, ist daher mehrfach spezifisch einzugrenzen. Wie das Entsprechungsverhältnis eines gesamten Stücks zu dem historischen Weltausschnitt, den es in dramatische Erscheinung setzt, unberücksichtigt bleibt, so auch das von Haupt- und Nebenhandlung wie das von "plot" und "Spiel im Spiel" ¹⁾, insofern beide zwar den zentralen Handlungsverlauf modifiziert wiederspiegeln, zugleich aber für diesen konstitutiv sind. Das Interesse der Arbeit richtet sich dabei in ihrer Befassung mit dem Beziehungs-

-
- 1 Für die hier angesprochene Thematik vergleiche die Arbeiten von G. Reichert, Die Entwicklung und die Funktion der Nebenhandlung in der Tragödie vor Shakespeare (Tübingen, 1966) und N. Rabkin, The Double Plot in the Elizabethan Drama (Cambridge, Mass., 1959). Zum "Spiel im Spiel" vergleiche F.S. Boas, "'The Play within the Play', a Series of Papers on Shakespeare and the Theatre", in: The Shakespeare Association 1925-26, S. 134-56; L.A. Fiedler, "The Defense of the Illusion and the Creation of Myth", in: English Institute Essays 1958, S. 74-94; J. Voigt, Das Spiel im Spiel (Diss. Göttingen, 1955); R.J. Nelson, Play within a Play: The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh (New Haven, 1958); A. Brown, "The Play within a Play: An Elizabethan Dramatic Device", in: Essays and Studies 1960, S. 36-48; D. Mehl, "Zur Entwicklung des 'Play within the Play' im elisabethanischen Drama" in: SJ 97 (1961), 134-52 und The Elizabethan Dumb-Show (London, 1965) sowie W. Iser, "Das Spiel im Spiel, Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare; in: Archiv 198 (1961/62), 209-226.

verhältnis sekundärer Szenen- und Auftrittstypen zu zentralen Momenten eines Stückes keineswegs auf eine zweitrangige Problemstellung; im Gegenteil: H. v. Hofmannsthal zum Beispiel sah gerade in den die dramatische Bewegung brechenden Elementen das Wesen des Dramatischen selbst:

Das Wesen des Dramatischen ist Bewegung, aber es ist gehemmte Bewegung Neun Zehnteile des Textes einer Tragödie oder Komödie Shakespeares sind Abschweifung, Einschlebung, Brechung des direkten Strahles, kurz retardierende Momente jeder Art, und sie sind es, durch welche die Plastizität des Geschehens hergestellt wird und durch welche der nackte Ablauf der Handlung in die Atmosphäre gehüllt wird, die das eigentlich Zusammenhaltende in diesen Dramen ist. ¹

Ausgehend von diesem Diktum sollen im folgenden die offenkundigsten Momente dramatischer Retardation, die "Spiegelstellen" und "-szenen", im Hinblick auf ihre Funktion im szenischen Kontext hinterfragt werden.

Mit den Begriffen "Spiegelstellen" und "-szenen" sind dabei nicht textimmanente Regieanweisungen gemeint - R. Stamm hat für diese die mißverständliche Nomenklatur "Spiegelstellen" ("mirror passages") eingeführt ² - sondern handlungsstützende, nicht handlungstragende Kurzszenen oder Auftritte, in denen entweder nur Nebenpersonen auftreten, (d.h. Personen, die für die Handlung nicht von entscheidender Bedeutung sind) oder Szenen mit Hauptpersonen, die lediglich eine untergeordnete, für die Handlungsentwicklung nicht wesentliche Funktion haben ³, - handlungsstützende Kurzszenen also, die in der Haupt- oder Nebenhandlung ebensowenig direkt fortgesetzt werden wie

1 H. v. Hofmannsthal, Gesammelte Werke (Frankfurt, 1955), S. 200

2 R. Stamm, "The Glass of Pandar's Praise: The Word Scenery. Mirror Passages and Reported Scenes in Shakespeares *Troilus and Cressida*", in: Essays and Studies 17 (1964), 55-77.

3 Nur ungefähr ein Viertel dieser Spiegelszenen führt ad hoc erfundene Charaktere ein oder setzt sich durch ein clear stage Moment deutlich von den Hauptszenen ab. (Vgl. R.J. I,5; J.C. II,3 und 4 sowie III,3; Lr. III,1 und IV,3; Maob. II,4 und III,6; Tim. IV,3 und Cor. IV,3 wie auch Per. II,1).

in anderen Nebenszenen. Spiegelszenen, die formal (Szeneneinteilung!) in Hauptszenen übergehen, sowie Nebenauftritte (eine strenge inhaltlich orientierte Trennung zwischen diesen beiden Einteilungsprinzipien ist bei Shakespeare ohnehin nicht durchführbar) werden in die Untersuchung einbezogen, da ihre Charakteristika und ihre szenische Technik sich prinzipiell von den in separaten Spiegelszenen zu beobachtenden Momenten nicht unterscheiden ¹.

Der Spiegelbegriff, der im Mittelalter (als speculum, spectrum, paradigma und spectaculum) noch verschiedene Vorstellungen bezeichnet ², erhält erst in den Interludien von der Welt eine homogene Bedeutung. Die Spiegelmetapher ist jetzt Sinnbild der Eitelkeit und Scheinhaftigkeit der Welt und dient zur moralischen Unterweisung: der Welt soll gezeigt werden, wie sie ist und wie sie sein könnte. Diese Interludien werden in Titel, Pro- und Epilog wie auch im Text selbst häufig als "Spiegel" bezeichnet. "Magnificence" heißt "A myrroure incleryd ... This Lyfe inconstant for to beholde and se" (Z. 2519 f.), "Impatient Poverty" wird verstanden als "but a myrroure vice to exclude" (Z. 1080), und Robert Wilsons "The Three Ladies of London" gilt als "Perfect Patterne for all Estates to look into". Sie spiegeln nicht mehr ausschließlich die theologisch

-
- 1 Eine Spiegelszene (Tim. II,2 47-127) ist in eine Hauptszene eingefügt, und in einem Fall (in Ant.) weiten sich einzelne Spiegelszenen zu einer Kette, die sich in den letzten Akten der Tragödie zu einer regelrechten Nebenhandlung verbreitert.
 - 2 Vgl. hier und im folgenden W. Habicht, Studien zur Dramenform vor Shakespeare (Heidelberg, 1968), S. 87 f. und E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Bern, 1948), S. 340; A. Langen, "Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung", in: GRM 28 (1940), 269 ff.; sowie M.H. Abrams, "The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition" (New York, 1958), S. 31 f. und Sr. R. Bradley, "Backgrounds of the Title Speculum in Medieval Literature", in: Speculum 29 (1954), 100-15.

gesehene "imago" des Menschen (wie noch ausdrücklich die Moralität "Wisdom"), sondern - wie sich auch in Thomas Randolphs "The Muses Looking Glass" zeigt - zugleich die Werte weltlicher oder sozialer Ethik:

He (Apollo) takes out water from the Muses spring
And sends it to the North, there to be freez'd
Into a crystall that being done, he makes
A Mirror with it and instills this virtue
That it should by reflection show each man
All his deformities both of soul and body
And cure 'em both. (150 ff.)

Shakespeare nutzt den Spiegelbegriff in diesem didaktischen Sinn ¹, funktionalisiert ihn andererseits aber auch in Szenen und Auftritten, die aufgrund ihres mangelnden Progressionscharakters besonders geeignet sind zu rückblickender oder vorausdeutender Spiegelung, um - nach einem Wort Goethes - "den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren" ².

Szenen und Auftritte dieses Typus sind von H.T. Price unter dem Begriff "mirror scenes" beschrieben und untersucht worden. Im Anschluß an seinen Aufsatz "Mirror Scenes in Shakespeare" ³, der in erster Linie durch den Nachweis der Autorschaft Shakespeares für die genannten Szenen begründet war, und an die Untersuchung der Spiegelungstechnik in W. Clemens Kommentar zu Shakespeares Richard III ⁴ sollen im folgenden die angesprochenen dramaturgischen Einheiten im Hinblick auf ihre Funktion innerhalb des dramatischen Kontextes analysiert werden. Die einander polar entgegengesetzten Deutungen dieses Szenen- und Auftrittstypus als episodische "Szenen des Still-

1 Vgl. besonders die Kapitel II c (Omen), II d (Embleme) und II f (Exempla).

2 J.W. Goethe, Brief an Iken vom 23. September 1827.

3 H.T. Price, "Mirror Scenes in Shakespeare", in: J.Q. Adams Memorial Studies (Washington, 1948), 101-114.

4 W. Clemens, Kommentar zu Shakespeares Richard III (Göttingen, 1957), bes. S. 154 ff. und S. 207 ff..

stands" (W. Creizenach, A.J. Tassin) ¹ oder als dramatische Integrationspunkte, die innerhalb der Konzeption des Ganzen ihren dezidierten Ort haben (M.C. Bradbrook, H.T. Price) ², sollen als Ausgangsbasis dienen und im konkreten Einzelfall überprüft werden.

Ausgehend vom Paradebeispiel einer der historisch frühesten Spiegelszenen, der "painter scene" in Thomas Kyds The Spanish Tragedy, wird dabei zunächst der parallelenbildend situationsverdeutlichende Charakter der mirror scene anvisiert. Der Untersuchung dieser vordergründigsten, noch ganz auf der Ebene der Werkimmanenz liegenden Wirkungsweise folgt im zweiten bis vierten Kapitel eine Analyse der semantischen Feinstruktur von Spiegelszenen. Die spiegelbildlich auf die Haupthandlung bezogenen Motive, Omen und Embleme sollen dort auf ihre Bedeutung für den zentralen Handlungsverlauf sondiert werden. Greift bereits hier der Autor indirekt Akzente setzend in die dramatische Handlung ein, so ist an den in den beiden Schlußkapiteln des ersten Abschnitts behandelten Szenen die interpretierende Rolle Shakespeares noch deutlicher ablesbar. In den Szenen mit Handlungskommentaren spiegelt sich tendenziell die verbale und psychische Reaktion des Autors wie des Zuschauers, während in den Exempelszenen das Geschehen auf einen Punkt hin gerafft und zugleich für den Zuschauer das Resümee des ganzen Dramas gezogen wird.

Im zweiten Abschnitt soll am Beispiel einer Interpretation von zwei "problem plays" (Antony and Cleopatra und Coriolan) die Funktion der Spiegelstellen im genaueren dramatischen Kontext untersucht werden, und im letzten Abschnitt soll dargelegt werden, welche Relevanz dem Spiegelbegriff für die Interpretation eines Dramas in toto zukommt.

1 J.W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas (Halle, 1909), S. 303 f. und A.J. Tassin, "Julius Caesar", in: Shakespearean Studies (New York, 1916), S. 277 ff..

2 M.C. Bradbrook, Shakespeare and Elizabethan Poetry (London, 1951), S. 125 und H.T. Price, op. cit..

II Spiegelszenen

a) Parallelen

Separate Spiegelszenen im eigentlichen Sinn treten im vor-shakespeareschen Drama, das außer der Nebenhandlung nur die episodische Zwischenszene kennt (d.h. eine aufs Äußerste reduzierte Nebenhandlung in einer Szene, ohne Beziehung zum Ganzen) ¹, erst im Zusammenhang mit der Entwicklung einer vollständigen dramatischen Fabel auf. Als frühestes Beispiel einer "mirror scene" muß demgemäß die durch die Tendenz zur Affektsteigerung ² begründete Szene III,12 in Kyds "Spanish Tragedy" (1954?) gelten ³.

Der Protagonist dieser Tragödie, Hieronimo, findet in der Person eines Malers, dessen einziger Sohn (wie Hieronimos eigener) ermordet worden ist, einen Parallelfall und gibt dem Maler den Auftrag, ein Bild zu entwerfen, das die Situation in der Mordnacht widerspiegelt. Die Szene, die weder einen neuen Charakterzug des Helden enthüllt, noch neue Handlungsaspekte liefert, ist im Sinne einer streng dramatischen "progressive revelation" überflüssig.

Span. Trag., III,12

Sie folgt auf eine Staatsszene am Hofe des spanischen Königs, in welcher der Hofmarschall Hieronimo einen - vom König mißverstandenen - Versuch unternimmt, die Ermordung seines Sohnes Horatio zu enthüllen, und leitet über zu einer weiteren Staatsszene, in der ein Friedensvertrag zwischen Spanien und

-
- 1 vgl. z.B. noch die Kurzszenen in Chr. Marlowes Tragödie Doktor Faustus (1601)
 - 2 vgl. L.L. Schücking, Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit (Bern, 1947)
 - 3 Die Szene findet sich nur in ergänzter Fassung des Stücks von 1602, vgl. die Ausgabe von A.S. Cairncross, The Spanish Tragedy (Lincoln, 1967), nach der auch zitiert wird.

Portugal geschlossen wird. Da Hieronimo, behindert durch den an der Ermordung Horatios mitschuldigen Lorenzo, seinem Leidensimpetus keinen Ausdruck geben kann, nimmt er Zuflucht zu einer symbolischen Geste: er versucht, mit seinem Dolch den Boden aufzureißen. Hieronimos Verzweiflung erhält ihren Ort erst in der - ganz mit dem Privaten befaßten - "painter-scene", deren düsteren Rahmen eine Expositionsszene erstellt, in der der Hofmarschall und seine Diener zu mittlernächtlicher Stunde den Ort des Verbrechens (Hieronimos Garten) nach seinem ermordeten Sohn Horatio absuchen. Des Hofmarschalls gestörtes Wahrnehmungsvermögen unterliegt dabei Halluzinationen, die auf seine Sinnestäuschungen im zweiten Teil der Szene vorbereiten, und die - spätere - von einem Klopfen angekündigte Ankunft des Malers umso unheimlicher erscheinen lassen.

Die Absicht des Malers Bazarro, gerechte Rache (zentrales Motiv dieser Szene und des Dramas insgesamt) für die Ermordung seines Sohnes zu erlangen, die sich mit Hieronimos emotionaler Situation deckt und überdies seine (gescheiterte) Forderung am Königshof (82) spiegelt, ermöglicht dem Hofmarschall eine Dialogbeziehung, die so intensiv ist wie sonst keine in der gesamten Tragödie. Hieronimo stellt dem Maler innerhalb der kurzen Spiegelszene zwanzig Fragen, redet ihn ebenso häufig direkt an, wiederholt sich zwölfmal emphatisch und erteilt achtzehn Handlungsaufforderungen, deren zentralste der Auftrag zur Anfertigung eines den Mord an Horatio schildernden Gemäldes ist.

Die Spezifizierung dieses Auftrags erscheint als von der Vorvergangenheit bis zur Zukunft reichendes Drama in nuce, in welchem - entsprechend den vier Akten der Tragödie - in vier Bildern noch einmal die wichtigsten Momente der Handlung ausgeführt werden: I) die Familienidylle vor dem Verbrechen, II) die Ermordung Horatios, III) der Auftritt des Hofmarschalls in der Mordnacht, IV) Hieronimos Durchsuchen des Gartens und die

Entdeckung seines toten Sohnes. Horatios Erregungszustand, der ihn, statt die in Auftrag gegebenen Bilder zu beschreiben, ein in Raum, Zeit, Akustik und Motorik exakt bestimmtes Drama nacherleben läßt (vgl. bes. 135 ff.), steigert sich bei Erwähnung des fünften Bildes, das seine Rache thematisieren soll, zu einer Ersatzhandlung. Er führt an dem unschuldigen Bazardo handgreiflich vor, wie er mit den Mördern seines Sohnes verfahren will. Ebenso intensiv wie die Zukunftsprojektion ist der Vergangenheitsbezug der unter dem Baum, an dem Horatio erhängt wurde, spielenden Szene. Die einzelnen Aktionen und Situationen des vierten Bildes (Hieronimos Absuchen des Gartens, Aufruhr der Natur, Entdeckung des Ermordeten, Abschneiden des Leichnams, Identifizierung Horatios, Hieronimos Verzweiflungsausbruch) erwecken diese Vergangenheit in einzelnen Szenen zu neuem, emphatischem Leben. Erst diese Gelegenheit, seine Verzweiflung auszudrücken, ermöglicht dem Hofmarschall ruhig über die beste Taktik der Racheausführung, die sein Handeln schon in der folgenden Szene entscheidend bestimmen wird, nachzudenken:

No, no, Hieronimo, thou must enjoin
Thine eyes to observation, and thy tongue
To milder speeches than thy spirit affords,

...

Till to revenge thou know when, where, and how. (195 ff.)

Diese Überlegung wird unterbrochen durch eine weitere Spiegelszene: die Ankunft von drei Bittstellern, deren ältester, Don Bazulto, die Verzweiflung von Hieronimo und Bazardo aus gleichem Anlaß teilt:

Thou art the lively image of my grief;
Within thy face my sorrows I may see.
Thy eyes are gummed with tears, thy cheeks are wan,
Thy forehead troubled, and thy mutt'ring lips
Murmur sad words abruptly broken off
By force of windy sighs thy spirit breathes.
And this sorrow riseth for thy son,
And selfsame sorrow feel I for my son. (320 ff.)

In Hieronimos Beschreibung des alten Mannes spiegelt sich seine eigene äußere Erscheinung, die aufgrund der Aktionsdynamik

der Szene in den Hintergrund gedrängt wird. Hatte die Szene mit dem Maler Bazardo die dramaturgische Funktion, Hieronimos individuelle Rachetragödie zu befördern, so rückt mit dem Auftritt Don Bazultos und der anderen Bittsteller eine ganze Gruppe derer ins Blickfeld, denen Unrecht zugefügt wurde. Das tragische Dilemma eines Individuums erweitert sich damit zu einer Tragödie, deren Weltsicht auf der Vorstellung einer prästabilisierten Disharmonie basiert: "All (are) of discords framed" (328) erkennt Hieronimo am Schluß der Szene.

Tit., III,2

Wie in der Szene III,12 in Th. Kyds The Spanish Tragedy der Affektimpetus des Protagonisten anhand von Parallelfiguren demonstriert und verallgemeinert wird, so werden in Shakespeares frühester Tragödie Titus Andronicus (1594) der Übergroße Leidensdruck des Helden und sein Rachewunsch an einem Spiegelbild (einer Fliege) verdeutlicht ¹.

Die Hilflosigkeit des Titus, die die Szene III,1 offenbart, in welcher der General die Köpfe seiner Söhne und seine eigene Hand zurückerhält, die er sich auf den Rat Aarons abgehackt hat, erfährt in der Bankettszene III,2 im Hause des Protagonisten ihre extensive Ausprägung. Thema dieser Szene ist der Mord an einem Unschuldigen und dessen Vergeltung, - eine zunächst noch ziellose Vergeltung, deren wahres Objekt ihr potentieller Vollstrecker noch nicht kennt. Titus - wie sich an seinen zwölf Handlungs-Aufforderungen zeigt, ist er der wesentliche Exponent dieser Vergeltung - ist so fixiert auf die Idee der Rache, daß er selbst seine Nahrungsaufnahme auf sie abstimmt ²:

-
- 1 Die Szene ist nicht in die drei Quarto-Ausgaben von Titus Andronicus aufgenommen worden, sondern erscheint erst in der Folio-Ausgabe. Zu ihrer Interpretation vgl. bes. H.T. Price, Mirror-Scenes in Shakespeare, S. 101-103. Zitiert wird nach der Shakespeare Ausgabe von Peter Alexander, William Shakespeare (London, 1964).
 - 2 Die Verbindung von Nahrungsaufnahme und Vergeltung, die sich hier andeutet, wird im Schlußakt thematisch, wenn Titus der Kaiserin zum Bankett ihre ermordeten Söhne als Pastete serviert (V,3). Vgl. unten!

So, so; now sit; and look you eat no more
Than will preserve just so much strength in us
As will revenge these bitter woes of ours. (1 ff.)

Zentrales Indiz dieser manischen Fixierung ist die Beachtung, die er seinem Bruder Marcus schenkt, der gedankenlos nach einer Fliege schlägt:

Out on thee murderer! thou killst my heart;
Mine eyes are cloy'd with view of tyranny,
A deed of death done on the innocent
Becomes not Titus' brother. (54 ff.)

Die Fliege, von Titus als "poor harmless fly" aufgefaßt, spiegelt hier die von Saturninus ermordeten unschuldigen Söhne des Generals ¹. Dem aber setzt Marcus seine eigene, der Deutung des Titus diametral entgegengesetzte Interpretation des Spiegelungsbilds als "black ill-favour'd" entgegen und führt damit das düstere Gedankenspiel wieder auf seinen Ausgangspunkt zurück, auf das Motiv der Rache, die Titus jetzt - ihr eigentliches Objekt, Aaron, vorwegnehmend - in einer Ersatzhandlung an der Fliege ausübt:

Give me thy knife, I will insult on him,
Flattering myself, as if it were the moor.
Come hither purposely to poison me. (71 ff.)

Unter dem übergroßen Leidensdruck, der nicht mehr verbal kompensiert werden kann, verlängert Titus damit die klagende "dumb action" seiner Tochter zu vorweggenommener Vergeltung. Diese aber ist Indiz beginnenden Wahns:

Alas, poor man! grief has so wrought on him
He takes false shadows for true substances. (79 f.)

kommentiert Marcus und beschreibt damit die Quelle jenes Wahns, der auch die Vergeltungsmaßnahme seines Bruders bestimmt, wenn dieser in einer zweiten Bankettszene in seinem Hause die ermordeten Kaisersöhne Demetrius und Chiron, deren Verbrechen an Lavinia in Iv,1 enthüllt wird, der Herrscherfamilie zum Mahl vorsetzt.

1 Die Fliege tritt auch in Glouchesters Vergleich als Spiegelbild des Menschen auf: "As flies to wanton boys, are we to th' Gods; / They kill us for their sport" (Lr. IV,1, 36 f.).

Neben ihrer subjektiven Funktion für Marcus und Titus hat die Szene III,2 damit auch eine "objektive", dramaturgische. Sie nimmt die Rache des Titus vorweg, indem sie diese zunächst an einem neutralen Objekt demonstriert ¹. Wenn Aaron nach seiner Gefangennahme durch Lucius sein Geständnis mit der Äußerung:

I have done a thousand dreadful things
As willingly as one would kill a fly (V,1,141 f.)

beschließt, wird nicht nur die kalte Willkür seiner Mordtaten deutlich, sondern auch die dramaturgische Angemessenheit einer Fliege als provisorisches Vehikel der Rache. Darin daß sein Tod an ebendem bedeutungslosen Insekt vorerzählt wird, mit dem er die Opfer seiner eigenen Mordtaten vergleicht, gestaltet sich die für die Rachetragödie schlechthin konstitutive lex talionis "Auge um Auge, Zahn um Zahn", auf welcher auch die Szene III,2 basiert ².

Die Szenen III,12 in The Spanish Tragedy und III,2 in Titus Andronicus, zwei der ursprünglichsten Ausprägungen des Typus "Spiegelszene", sind im wesentlichen der Werkimmanenz verhaftet. Spiegelung ist hier noch unmittelbar mit der Figur des Protagonisten verbunden, d.h. sie fungiert in erster Linie im Innenbereich des Dramas - was sich schon dadurch ausdrückt, daß hier die dramatis personae die Spiegelungsfunktion von Parallelfiguren oder die zeichenhafte Bedeutung von Objekten entweder erkennen oder - wie im Falle der Fliege in Titus Andronicus - selbst schaffen. Diese isolierten Einzelszenen - es

-
- 1 Dieser Demonstrationscharakter der Spiegelungsszene wird stilistisch offenkundig durch die Verwendung von sechzehn deiktischen Demonstrativpronomen.
 - 2 Eine auch im Detail vergleichbare Spiegelszene steht an zentraler Stelle in J.P. Sartres Roman "Der Ekel" (Hamburg, 1952), S. 127. Sein Held Antoine Roquetin und dessen Gegenspieler streiten sich dort über den Tod einer Fliege, der für den Helden des Romans die Allgegenwart und Bedeutungslosigkeit des Todes überhaupt und zugleich die Belanglosigkeit des Tötens und Getötetwerdens bezeichnet.

sind in beiden Dramen die einzigen relevanten Fälle von Spiegelungstechnik- sind ihrem unmittelbaren Kontext verhaftet; in ihnen bekundet sich eine Reaktion des Protagonisten auf ein nicht allzu lange zurückliegendes Ereignis, welches jetzt wieder auflebt und damit dem Drama, ganz vom Indirekten her, einen erneuten Anstoß gibt.

Im folgenden sollen nun Szenen analysiert werden, die nicht mehr direkt mit der Gefühlswelt des Protagonisten zusammenhängen. Es handelt sich um Spiegelszenen, in denen Parallelfiguren auftreten, oder um Szenen, deren Linienführung sich parallel zu einem Ereignis der Haupthandlung verhält. Sie haben in der Regel die Funktion, die Personen der Haupthandlung ins Zwielficht zu rücken und damit die kritische Sensibilität des Zuschauers (im Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf) zu schärfen. Durch Aktionen mit Nebenfiguren, die als Spiegelbild der Hauptfiguren fungieren, oder durch Parallelaktionen wird hier eine Kontrastebene zur Haupthandlung erstellt, die Vergleichsmöglichkeiten schafft, aus denen der Zuschauer seine eigenen Schlüsse ziehen muß.

Cor. IV,3

Die Spiegelszenen in Coriolan und in Antony and Cleopatra, die durch eine gleichgeschaltete parallele Nebenhandlung den Zuschauer auf die folgenden Szenen vorbereiten, belegen E. Auerbachs Diktum, daß bei Shakespeare fast jede Aktion und Entscheidung innerhalb der Haupthandlung Reaktionen auf einer zweiten dramatischen Ebene hervorruft¹. So bewirkt die Verbannung des Coriolan indirekt auch das Zusammentreffen der beiden Boten in der Szene IV,3.

Wie Coriolan und Aufidius, so sind auch diese Nebenfiguren miteinander bekannt, erkennen sich aber nicht gleich auf Anhieb. In beiden Fällen bahnt sich das Wiedererkennen stufen-

1 E. Auerbach, Mimesis, 2. Aufl. (Bern, 1959), S. 308.

weise an und erfolgt erst auf die Frage "Know you me yet?" (IV,3,5) bzw. "Know'st thou me yet?" (IV,4,69). Der Bote der Volsker versichert, daß der Römer mit seiner Nachricht von der Zwietracht in Rom in Antium sehr willkommen sein werde und daß Aufidius bereits ein Heer aufgestellt habe, welches zum Angriff auf Rom bereitstehe. Damit wird angedeutet, daß auch Coriolan in Antium mit offenen Armen empfangen werden wird. Die Botenszene fungiert als Sondierspiegel dieses Empfangs. Daß der römische Bote, ein Spion, teils als Präfiguration Coriolans zu verstehen ist, erhellt aus seiner Antwort:

I am joyful to hear of their readiness, and am the man,
I think, that shall set them in present action. So,
sir, heartily well met, and most glad of your company.
(51 ff.)

Der freundschaftliche Abgang der beiden Boten antizipiert den der Feldherrn in IV,4,149, zugleich aber rückt die äußere Erscheinung des römischen Spions, dessen Verkleidung der von Coriolan ähnelt, den Auftritt des römischen Feldherrn im Feindeslager ins Zwielficht.

Nach der Vorbereitung des Zuschauers auf den begeisterten Empfang Coriolans aber geschieht in der folgenden Szene zunächst genau das Gegenteil des Erwarteten: die Diener des Aufidius versuchen, Coriolan (der als Bettler verkleidet ist) zu verjagen. Shakespeare schlägt hier aus zwei Kurzszenen dramatisches Kapital, indem er sie einander widersprechen läßt: die lange hinausgezögerte Aufnahme des Coriolan im Lager des Aufidius wirkt dadurch umso überraschender.

Ant. II,6,85-145

Wie die zuletzt besprochene Szene gezeigt hat, wirken sich bei Shakespeare große Ereignisse auch auf die Peripherie der Handlung aus ¹. So hat die schnell geschlossene Freundschaft zwischen Pompeius und Antony (II,6,40 ff.) die ihrer Gefolgs-

1 Vgl. Kapitel I e) Handlungskommentare.

leute Menas und Enobarbus zur Folge. Eine Parallelhandlung fungiert hier als Zerrspiegel einer Hauptszene:

Men.: (Aside) Thy father, Pompey, would n'er have made this treaty.

Eno.: But give me your hand, Menas.
If our eyes had authority, here they might take two thieves kissing.

Men.: All men's faces are true, whatsome'er their hands are.

Eno.: We came hither to fight with you;

Men.: For my part I am sorry it is turn'd to a drinking. Pompey doth this day laugh away this fortune.

Eno.: If he do, sure, he cannot weep't back again.
(85 ff.)

Wie in R III III,6 (Scrivener-Szene) ¹ vermögen auch hier die Nebenpersonen die Haupthandlung zu durchschauen. Der soeben unter Billigung aller Beteiligten abgeschlossene Vertrag wird in der Komplementärperspektive von Menas und Enobarbus, die trotz Versöhnung bedauern, daß es nicht zum Kampf kommt, kritisch sondiert. Der Zuschauer wird damit darauf vorbereitet, daß der eben ratifizierte Vertrag kaum Positives zur Folge haben kann. Gerade im anscheinend glückverheißenden Ereignis liegt der Keim kommenden Unglücks.

Während der erste Teil dieser Szene den Freundschaftsbund zwischen Antony und Pompeius ins Zwielficht rückt, sondiert der zweite das bevorstehende Bündnis zwischen Antony und Caesar. Das sich zunehmend auf diese beiden Feldherrn einpendelnde Gespräch der Gefolgsleute neigt immer stärker zur Vorwegnahme des zentralen Handlungsverlaufs (vgl. besonders die Kommentare zu Antonys Hochzeit). Noch in Z. 123 vermutet Menenius vage:

Then is Caesar and he for ever knit together,
und Enobarbus kommentiert vorsichtig:

1 Vgl. Kapitel I e) Handlungskommentare.

If I were bound to divine of this unity, I would not prophesy so.

In Z. 134 scheint schon alles entschieden zu sein:

He will to his Egyptian dish again. Then shall the sight of Octavia blow the fire up in Caesar; and, as I said before, that which is the strength of their amity shall prove the immediate author of their variance. Antony will use his affection where it is; he married but his occasion here.

Damit ist das Kernproblem des Dramas im Voraus erläutert, und der Handlungsablauf muß die Vermutungen der Nebenfiguren einholen.

Bildersprache und insistierende Wiederholungen präzisieren diese und prägen sie dem Zuschauer nachdrücklich ein. Verdeutlichend wird wiederholt, worauf Enobarbus schon in II,2,239 aufmerksam macht, und was Antony in II,3 selbst bekennt, wenn er ad spectatores monologisiert:

I will to Egypt;
And though I make this marriage for my peace,
I' th' East my pleasure lies. (38 ff.)

Wie die meisten Spiegelszenen in Antony and Cleopatra so tendiert damit auch diese stark zur Vorausdeutung.

Then is Caesar and he forever knit together resümiert Menenius in Z. 122 und wiederholt damit ein Bild, welches Agrippa schon in II,2,127 ff. im Zusammenhang mit Caesar gebraucht hat:

To hold you in perpetual amity,
To make you brothers, and to knit your hearts
With an unslipping knot, take Antony
Octavia to his wife.

Eben dieses Bild aber gebraucht auch Enobarbus in seiner Einschätzung künftiger Ereignisse:

But you shall find the band that seems to tie
their friendship together will be the very
strangler of their amity. (128 ff.)

Er benennt damit nicht nur das Kernmotiv des Dramas, sondern lenkt zugleich die Erwartungshaltung des Zuschauers auf seinen tragischen Ausgang.

J.C. III,3

Die Szene III,3 in Julius Caesar (unter den Spiegelszenen in Shakespeares Gesamtwerk die einzige mit einer auf den ersten Blick kenntlichen Korrespondenzfigur) folgt der großen Rede des Antony. Die Apostrophe nach dieser Rede

Now let it work. Mischief, thou art afoot,
Take thou what course thou wilt! (266)

wirkt wie ein der Cinna-Szene vorangesetztes Motto. Die Szene III,3 ruft noch einmal die Erinnerung an den Mord Caesars wach. Wie der Imperator so erhält auch Cinna der Poet vor seinem Tod eine Warnung, unterliegt aber - wiederum wie Caesar - dennoch dem Zwange, sich der drohenden Gefahr auszusetzen:

I dreamt tonight that I did feast with Caesar,
And things unlucky charge my fantasie:
I have no will to wander forth of doors,
Yet something leads me forth. (1 ff.)

Hier spiegelt sich noch einmal das Hauptmotiv der Szene, in der Caesar sich entschließt, aufs Capitol zu gehen. Aber: Geschah der Mord an Caesar mit Überlegung so wird Cinna jetzt unter chaotischen Umständen von einer entfesselten, brandschatzenden Volksmasse umgebracht, während gleich danach die Konspiratoren rational und kühl die Proskriptionsliste erweitern. Cinna also ist die Korrespondenzfigur zu Caesar, die Cinna-Szene jedoch der Kontrapunkt der Szene III,1. Das spätere Ereignis verdeutlicht die wesentlichsten Momente des früheren, die Eigenart der einen Aktion (geplanter Mord an Caesar) profiliert sich an der folgenden (spontane Ermordung des Poeten Cinna aufgrund seiner Namensgleichheit mit dem Verschwörer). Die Ironie der Szene und ihr Hauptmoment liegt im Motiv der Selbstzerstörung: der Zorn der aufgeputschten Masse wendet sich gegen einen erklärten Freund Caesars ¹. In der Nebenszene

¹ Das hier angespielte Verwirrungsmotiv tritt am Schluß der Tragödie noch einmal auf.

erst, die Antwort auf die vorausgehende Hauptszene und Warnung zugleich ist, zeigt sich die gefährliche Wirkung der Rede des Antony in ihrem vollen Ausmaß¹. Shakespeare rückt diese zwei Szenen bewußt zusammen, so daß sich in beiden die unmittelbaren Folgen von Caesars Ermordung spiegeln: das Morden des aufgeputschten Mobs, dann das ihrer Herren, die kühler und sachlicher zu Werke gehen. Die sich an die Cinna-Szene anschließende Proskriptionsszene steht in zwei Plutarch Viten, im "Life of Brutus" und im "Life of Mark Antony". Cinna-Szene und Proskriptionsszene aber werden nur im "Life of Brutus" gebracht, liegen dort jedoch weit auseinander.

Ihr tertium comparationis haben beide Szenen im Motiv der Selbstzerstörung aufgrund zynischer Geringschätzung menschlichen Lebens, die sich selbst gegen die eigenen Bundesgenossen (Cinna) bzw. Verwandten (Lepidus' Bruder, Antonys Neffe) richtet. Auf Cinnas Einwand, er sei der Dichter, nicht der Verschwörer Cinna, antwortet der vierte Bürger mit dem Rat:

Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses!

...
It is no matter, his name's Cinna, pluck but his name out of his heart, and turn him going. (33 ff.)

Analog dazu verhält sich Antonys gewissenlose Manipulation, seine Verfälschung von Caesars Testament, mit dem er eben noch die Masse auf seine Seite gebracht hat, und seine zynische Verachtung des Lepidus, dessen Bruder er dem Tod überantwortet und auf dessen Rat er seinen eigenen Neffen der Proskription opfert:

But Lepidus, go you to Caesar's house;
Fetch the will hither, and we shall determine
How to cut off some charge in legacies. (6 ff.)

1 Mangelndes Verständnis für die Bedeutung der Cinna-Szene im dramatischen Szenenrhythmus zeigt A.V. Tassins Bemerkung: "It is doubly unfortunate that Shakespeare yielded to the temptation to include it ... chiefly it performs a decided disservice to the plot... The marvellous quarrel-scene, in itself transcendent, does not promote the plot." (S. 277)

und über Lepidus gleich danach:

And having brought our treasure where we will,
Then take we down his load, and turn him off,
Like to the empty ass, to shake his ears,
And graze in commons.

...
do not talk of him,
But as a property. And now, Octavius,
Listen to great things ... (25 ff.)

Hier zeigt sich deutlich, wie zwei Szenen wechselseitig ohne ausdrücklichen Kommentar, einander nur aus der Handlung heraus beleuchten und in ihrer Eigenart profilieren können¹. Beide drücken ein Thema aus, die Not Roms und damit auch die Problematik der Verschwörung, der Schuldige (Caesar) wie Unschuldige (Cinna) zum Opfer fallen. Beide Szenen sind als Lektion in politischer Moral zu verstehen, an der es der Plebs wie den Patriziern mangelt, als eine präzise Epiphanie der politischen Lage in Rom nach Caesars Ermordung².

1 H IV, II,4,372-475

Eine Ausnahme von der Regel, daß Spiegelszenen mit Parallelfiguren oder Parallelereignissen besonders die Personen der Haupthandlung der kritischen Aufmerksamkeit des Zuschauers aussetzen, ist die Szene II,4 in 1 H IV³. Ganz im Gegenteil dienen hier das Gebaren und die Vorstellungen einer Nebenfigur (Falstaff) dazu, Prinz Hal, der wie E.M.W. Tillyard nachgewiesen hat⁴, in beiden Teilen von Henry IV im Hinblick auf die

1 "Eine ganz ähnliche Verknüpfung und gegenseitige Bestätigung zweier verschieden anklingender... Auftritte" findet sich wie E.Th. Sehrts bemerkt, "bereits im Übergang von I,2 und I,3". Sehrts Nachwort in: Julius Caesar, ed. L.L. Schücking (Hamburg, 1966), S. 168.

2 N. Coghill, Shakespeare's Professional Skills (Cambridge, 1964), S. 62.

3 Vgl. die Interpretation dieser Szene als "parodistische Präfiguration des Wendepunkts in der Haupthandlung" bei H.W. Gabler, Zur Funktion dramatischer und literarischer Parodie im elisabethanischen Drama (Diss. München, 1965), S. 45-50.

4 Shakespeare's History Plays (New York, 1962), S. 102 ff.

Tugenden des idealen Herrschers geprüft wird, positiv von seinen Jugendgefährten abzuheben. Den vorwiegend ritterlichen Tugenden Hals im ersten Teil (Höhepunkt ist die Szene 1 H IV, V,4, in der Prinz Hal Hotspur besiegt), entsprechen im zweiten Teil mehr bürgerliche (Höhepunkte sind Hals Unterwerfung unter den Lord Chief Justice und die Verurteilung Falstaffs) ¹. Ein Aufstand, dessentwegen Hal und Falstaff zu Felde ziehen müssen, bezeichnet jeweils den Beginn dieser beiden Teile, während ihr mittlerer Teil aus einer extensiven Eastcheap-Szene besteht, in deren Verlauf Hal Falstaff entlarvt wird, und ihr Schluß den Nachweis von Hals königlichen Tugenden erbringt. Bis zum Beginn des dritten Akts alternieren überdies in beiden Teilen ernste und komische Szenen regelmäßig, und die Konfrontation des Prinzen mit Falstaff und König Henry dient in beiden Teilen zur Profilierung von Hals Charakterzügen. (Hier entsprechen sich in 1 H IV die Szenen II,4 (372-475) und III,2 und in 2 H IV die Szenen II,4 und IV,4.)

Wenn Falstaff, der sich gern mit Hals Vater vergleicht, die Königsrolle übernimmt, fungiert er, will man N. Frye folgen ², als "mock king" und "lord of misrule", dessen saturnalischer Hof das Wirtshaus ist, und verkörpert Henrys Vorstellung von Hal in der Rolle des zukünftigen Herrschers. Der desillusionierend wirkende Rückgriff auf eine - theatralisch überlebte - Spielweise würdevollen Bramarbasierens ("he doth it as like one of these harlotry players as ever I see" erklärt die Wirtin in Zeile 384 f.) kontrastiert aufs schärfste mit der äußeren Erscheinung des wohlbeleibten Falstaff, dem statt des Thronesseils ein Wirtshausschemel, statt des Szepters ein bleierner Dolch (ein Verweis auf das Requisit der Vice-Figur, den "dag-

-
- 1 Hier und im folgenden vgl. auch E. Schanzer, "Plot-Echoes in Shakespeare's Plays", in: SJ 1969, S. 10^k.
 - 2 N. Frye, "The Argument of Comedy", in: English Institute Essays, 1948, ed. D.A. Robertson, Jr. (New York, 1949), S. 71.

ger of lath") und statt der Krone nur ein Kissen (ein Sinnbild der Faulheit und Lust und damit eben jener verkehrten Welt, die mit seiner Regentschaft ihren Anfang nähme) als Zeichen seiner Königswürde dienen.

Fungiert Falstaff in seiner äußeren Erscheinung als Zerrbild jener Auffassung vom Königstum, die Henry dem Prinzen zu-rechnet, so nehmen seine beiden in sprichwortartige Vergleiche gekleideten Ratschläge die Argumentation Henrys in III,2 vor-weg: Wenn Falstaff erläutert:

though the camomile, the more it is trodden on, the
faster it grows, yet youth, the more it is wasted
the sooner it wears (438 ff.)

so antizipiert er damit eben jenes Motiv der Abnutzung, auf welchem Henrys Selbststilisierung (zum exemplum imitandum) be-ruht:

By being seldom seen, I could not stir
But like a comet I was wonder'd at.

...
That I did pluck allegiance from men's hearts,
Loud shouts and salutations from their mouths,
Even in the presence of the crown'd King. (45 ff.)

Und wie Falstaff erklärt

Pitch, as ancient writers do report, doth defile,
so doth the company thou keepest

so beschreibt Henry seinen Vorgänger Richard, den "skipping King", der ihm als Präfiguration Hals gilt ("as thou art to this hour was Richard then", 94), als exemplum evitandum:

... he ambled up and down,
With shallow jesters, and rash bavin wits,
Soon kindled and soon burnt, carded his state,
Mingled his royalty with capring fools

...
Grew a companion to the common streets,
Enfeoff'd himself to popularity,
That, being daily swallow'd by men's eyes,
They surfeited with honey, and began
To loathe the taste of sweetness, whereof a little
More than a little is by much too much. (60 ff.)

und:

He was but as the cuckoo is in June,
Heard not regarded; seen, but with such eyes

As, sick and blunted with community,
Afford no extraordinary gaze,
Such as is bent on sun-like majesty
When it shines seldom in admiring eyes,
But rather drows'd and hung, their eyelids down,
As cloudy men use to their adversaries¹,
Being with his presence glutted, gorg'd, and full.
(75 ff.)

Die mit einer Regieanweisung des Prinzen anhebende Szene spiegelt in Hals Zurückweisung Falstaffs ("Doest thou speak like a King?", 473) zugleich auch sein wahres Wesen, das der Prinz schon in I,2,190 ff. in der Einschätzung seiner Gefährten enthüllt hat:

I know you all, and will awhile uphold
The unyok'd humor of your idleness.
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted he may be more wonder'd at
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him. (190 ff.)

und:

And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glitt'ring o'er my fault,
Shall show more goodly, and attract more eyes
Than that which has no foil to set it off. (207 ff.)²

Erst als Falstaff sich, den Hauptbetroffenen, in seiner Kritik an Hals Gefährten ausnimmt, läßt der Prinz die Maske fallen und übernimmt selbst, indem er Falstaff absetzt, die Königsrolle³. Wie Falstaff im Beginn des mock-interview mehr sich

1 "Cloudy" ist hier in der Bedeutung von "sullen", "hostile to sun-like majesty" gebraucht.

2 In 2 H IV, I,2,10 f. wird dieses Motiv in Falstaffs Erklärung gegenüber einem Pagen ironisch rückgespiegelt:

If the prince put thee into my service for any other reason than to set me off, why then I have no judgment.

3 Das Motiv der Absetzung wird in 2 H IV, IV,4 ins Ernsthafte gewendet, wenn Henry befürchtet, sein Sohn wolle ihn vor seinem Ableben der Krone berauben, und antizipiert spielerisch Hals tatsächliche Machtübernahme nach Henrys Tod und die damit zusammenhängende Zurückweisung Falstaffs.

selbst als Henry IV spiegelt, so auch Hal, der erst wirklich zu sich findet, indem er - gleichsam in einer Spieltherapie - sich von sich selbst distanziert. Erst dadurch ist ihm die Einsicht in die eigenen Fehler möglich:

Thou art violently carried away from grace. (491)

Die Szene verknüpft in der Bezugnahme auf je ein positives und ein negatives Vorbild Hals Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In der Vergangenheit fungiert Richard II., der sich nach Henrys Meinung zu häufig mit dem Volk einläßt, als negatives Vorbild und Henry selbst als positives. Percy Hotspur dagegen, der in der Gegenwart die Stelle einnimmt, die Henry sich für seine eigene Vergangenheit zurechnet, dient als positives Vorbild für Hal.

As thou art to this hour was Richard then,
When I from France set foot at Ravenspurgh,
And even as I was then is Percy now

erläutert König Henry in III,2,94 ff., indem er Hal durch sein warnendes Beispiel zur Entscheidung drängt. Diese in jenem Zusehensselbstfinden begründete Entscheidung, auf die Hal in I,2, 195 anspielt ("when he please again to be himself"): verwirklicht sich in III,2:

I shall hereafter, my thrice gracious lord,
Be more myself. (92 f.)

...

Percy is but my factor, good my lord,
To engross up glorious deeds on my behalf. (146 f.)

Damit schließt sich der Zirkel; wie Hals Gefährten ihm bisher als Folie dienten, gegen die er sich absetzen konnte, wo wird jetzt Percy Hotspur zu einem Vorbild, das es zu übertreffen gilt. Der Prinz befindet sich damit - innerhalb eines "mock drama of salvation" (E. Schanzer), dessen positiven Ausgang der Zuschauer kennt¹ - in einer auf die Struktur des Moralitätenspiels verweisenden Entscheidungssituation zwischen zwei

¹ Vgl. E.M.W. Tillyard, Shakespeare's History Plays (London, 1961⁶), S. 265 sowie E. Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare (London, 1965), S. 163.

einander diametral entgegengesetzten Lebensauffassungen, der von Richard II und der von Percy Hotspur. In seiner spielerischen Situationsbeherrschung, die sich in I,2,190 ff. und in der Falstaffszene (II,4,372-475) bekundet, aber erweist sich seine Integrität. Eine Integrität, die auch durch die saturnalischen Züge der Eastcheap-Szenen nicht angetastet wird. Die dramatischen Integrationspunkte des "history plays", so erweist sich damit, basieren gerade in ihren Spiegelungsmomenten auf dem Moralitätenprinzip der "Contentio inter Virtutem et Vitium de Anima Principis".

Tim. II,2,67-127

Als Parallelfikturen fungieren auch die Diener in der Szene II,2 in Timon of Athens. In ihrer Abhängigkeit von ihren Herren spiegelt sich modifiziert die Abhängigkeit des Protagonisten von den Wucherern, von denen er Geld geliehen hat. Ape-mant/us und ein fool, zwei publikumsnahe Figuren, erfüllen in dieser Szene Timons Auftrag "see them (die Diener der Wucherer) well entertained" (45) auf unerwartete Weise. Statt unverbindliche Unterhaltung zu bieten, geißeln sie die Abgesandten mit beißendem Spott, lenken dadurch die Sympathie des Zuschauers gegen die Wucherer ¹ und betonen zugleich die Arglosigkeit Timon's ².

-
- 1 Wucherer sind in der Realität (wie im Drama) des elisabethanischen Zeitalters stock material der Satire. Der Adlige, der - wie Timon -

... in short time with feasting did confound

A thousand pound a year of gallant ground

kompensiert durch ihre Verspottung seine eigene Ausschweifung. Vgl. John Davies Hereford, "The Scourge of Folly" (1611), in: Works (ed. Grosart), S. 8 und L.C. Knights, Drama and Society in the Age of Jonson (London, 1937), S. 30.

- 2 Die zweite Szene des fünften Akts rückt durch ihren Perspektivenwechsel das Wohl Athens (vertreten durch die Senatoren) in den Blickwinkel des Zuschauers. Timon wird tot aufgefunden, die Handlung aber läuft weiter (Belagerung der Stadt durch Alcibiades). So findet sich im Schluß des Dramas ein kompensatorisches Objekt für die Sympathie des Zuschauers; das Schicksal der Stadt Athen.

Im dialektischen Fragespiel (die kurze Dienerszene beinhaltet fünfzehn Fragen) geißelt die scourge of folly alle Anwesenden. Zunächst werden die Diener ("I think no usurer but has a fool to his servant", 103), Apemanthus, der Fool selbst, der Page, und auch Timon als Narren beschimpft, dann vergrößert sich der Narrenspiegel, um im Kommentar des Fool die Torheit aller Welt einzufangen:

He (a fool in good clothes) is very often
like a knight; and, generally, in all shapes
that man goes up and down in from fourscore
to thirteen, this spirit walks in. (116 ff.)

Apemantus nennt die Diener der Wucherer "bawds between gold and want" (60), und "whoremasters" (116) und der Fool seine wucherische Mistress implizite eine Hure (113). Timon schließlich nimmt dieses Motiv wieder auf, wenn er neunmal die Timandra als "whore" anredet:

Be a whore still. They love thee not that use thee. (83)

Schon in ihrem Namen spiegelt der von Parasiten ausgenützte Timon sich selbst. Den Grund dieser Depravation des Menschen gibt der Protagonist in seiner Apostrophe des Goldes an:

Come, damn'd earth,
Thou common whore of mankind, that puts odds
Among the rout of nations, I will make thee
Do thy right nature. (IV,3,41 ff.)

Vermittels des Geldes wird der Mensch sich selbst entfremdet und zum Narren, der gegen seine eigenen Wünsche handeln muß.

Would we were all discharg'd! (12)

hofft Caphis, und der Selbsthaß des Apemanthus konvergiert insgeheim schon mit dem Timons, dessen spätere Misanthropie (IV,3,53) er vorwegnimmt. Die Narrheit einer sich selbst entfremdeten Welt spiegelt sich in der Dienerszene im konventionellen descry of vice:

Would I had a rod in my mouth,
that I might answer thee profitably. (79 f.)

antwortet Apemanthus dem analphabetischen Pagen, der Bittbriefe an Timon zu bestellen hat. Die entstellte Welt und eine

sich selbst verstellte Menschheit offenbaren ihren Fluch und Makel in der eigentümlichen Herrschaft des Äußerer über das Innere, des Unteren über das Obere und der Prostitution über die Liebe.

Gent. II,3

Wie Falstaffs Verhalten in der Szene II,4 in 1 Henry IV als Parallele und Kontrast zu dem von Prinz Hal fungiert (und damit ex negativo der Konditionierung des Zuschauers dient), so fungiert das Verhalten von Launce in der Szene II,3 in The Two Gentlemen of Verona¹, einer nachgespielten Abschiedsszene, als "plebeisches" Gegenstück der höfisch-zeremoniellen Abschiedsszene zwischen Proteus und Valentine (I,1) und der zwischen Proteus und seiner Geliebten, Julia (II,2). Launces Monolog intensiviert die Werte jener Trauer, die das (sprachskeptische) Liebespaar nicht verbal ausdrücken will, die Werte einer Trauer, die im isolierten Miniaturbild stärker wirkt als im Ablauf der vorausgegangenen reflexionsbetonten Szenen:

Prot.: ...What gone without a word?

Ay, so true love should do; it cannot speak;
For truth hath better deeds than words to
grace it. (16)

Jene Taten aber, die Proteus prognostiziert, wird nicht er, sondern sein Diener Launce verwirklichen, wenn er seinen Hund Crab als Ersatz für den seines Herrn anbietet. Sein auf das Stichwort des Proteus:

Prot.: Alas! this parting strikes poor lovers dumb. (21)
einsetzender komisch beredter Monolog offenbart in der Teilnahmslosigkeit Crabs und der Trauer seines Herrn, der bis zur Stunde geweint hat, zwei gegensätzliche Reaktionsmöglichkeiten auf die bevorstehende Abreise nach Mailand (die auch zur Motivierung der Szene II,2 gedient hat). Die Vergleichbarkeit bei-

1 Vgl. die Interpretation dieser Szene bei H.W. Gabler, Zur Funktion dramatischer und literarischer Parodie im elisabethanischen Drama (Diss. München, 1965), S. 45-50.

der Szenen ist begründet in der Analogie ihres Aufbaus und der Identität ihrer Motive. Wie Proteus sich in II,2 von Julia verabschiedet, so Launce in II,3 von seinen Eltern; wie Launce - den galanten Tränentopos wörtlich nehmend - erklärt, seine tränenreiche Verzweiflung würde zu einem Fluß, auf dem er Proteus einholen könnte, so treibt die Verzweiflung der Julia sie tatsächlich zum Aufbruch nach Mailand, und den affektbetonten Wortspielen des Proteus über "tide" (als "season of departure") und Julias "tide" (als "tide of tears") folgt als komisches Gegenstück Launces pun über "tide" und "the tide", i.e. Crab, dessen Schweigen das komische Abbild von Julias Verstummen ist.

Das improvisierte Kabinettstück des "ersten Shakespeare-schen Narren" ¹ erweist sich damit als eingegliedert in die Thematik und dramaturgische Funktionalität der gesamten Komödie ². Es demonstriert, indem es das Zuständliche der Trauer in einen pantomimischen Vorgang verwandelt, anhand von zwei Schuhen (Launces Eltern), eines Stabes (seine Schwester) ³, eines Hutes (die Magd) und des Hundes (Launce/Crab) den Ablauf der (nicht gespielten) Szene im elterlichen Haus. Der Kern dieses burlesken Miniaturdramas ist Launces Identitätstausch mit Crab, ein Identitätstausch, der verbal den späteren realen Identitätstausch mit Crab in IV,4 vorbereitet, wo Launce - wie

-
- 1 J. Isaacs, "Shakespeare as Man of the Theatre", in: Shakespeare Criticism 1919-35, ed. A. Ridler (London, ⁹1962), 292-326.
 - 2 Eine gegensätzliche Auffassung findet sich bei H.B. Charlton: "Launce... has no real right within the play, except that gentlemen must have servants, and the Elizabethan audiences have clowns." Shakespearean Comedy (London, 1938), S. 41.
 - 3 Launces Beschreibung seiner Schwester ist, wie H.F. Brooks vermerkt, ganz im Idiom der love-romance gehalten: as white as a lily and as small as a wand (22). Vgl. "Two Clowns in a Comedy: Speed, Launce (and Crab) in The Two Gentlemen of Verona", in: Essays and Studies (1963), 91-100.

er in einem direkt an das Publikum gerichteten Monolog mitteilt - den faux pas seines Hundes bei Hofe auf sich nimmt, und der - will man T.W. Baldwin¹ folgen - einem der Hauptmotive der Komödie, dem des Identitätsverlusts und der Wiedererlangen der Ichidentität komödiantisch präludiert.

Wie die Komik der Musikantenszene mit dem Diener Peter in R.J. (IV,5), so basiert auch die Komik dieser Szene auf dem Antagonismus von Trauer und ihrem Gegenteil. Wie Peters Trauer überdeckt wird von seinem (gewollten) Ausbruch in die Lustigkeit so auch die Launces:

I am the dog; - no, the dog is himself, and I am the dog; - O! the dog is me, and I am myself, ay, so, so.
(23 ff.)

Trauer wird in beiden Szenen episiert, sie spielt sich nicht direkt ab, sondern wird - von ihrem Gegenteil kontrapunktiert - im Spiel durchschaubar gemacht als Haltung, mit der man jonglieren kann. Keineswegs - so zeigt sich auch an diesen beiden Szenen - ist den Nebenfiguren insgesamt die Teilnahme an den Emotionen ihrer Herren verwehrt, wie A. Brandl glaubt², vielmehr relativieren sie diese, indem sie sie von außerhalb betrachten. Hierin offenbart sich das Wesen der Spiegelszene überhaupt, die den dramatischen Handlungsablauf anhält und transparent macht. Jede der Szenen mit Launce paraphrasiert auf burleske Weise jeweils eines der beiden Hauptmotive der Komödie, Freundschaft und der Liebe³. Gelacht wird mithin, wie R. Weimann zutreffend beobachtet hat⁴, in diesen

1 T.W. Baldwin, W. Shakespeare's Five-Act Structure (Urbana, 1947), S. 721.

2 A. Brandl, "Zur Szenenführung bei Shakespeare", in: Sitzungsber. der preuss. Akad. d. Wiss.schaften, 1906, S. 637.

3 Vgl. H.F. Brooks, S. 91-100.

4 R. Weimann, "Das Lachen mit dem Publikum". Die beiden Veroneser und die volkstümliche Komödientradition, in: SJ (Ost) 106 (Weimar, 1970), S. 85-99.

Szenen nicht über die Tolpatschigkeit (A. Brandl) der Nebenfiguren, sondern mit ihnen zusammen über ihre Übersetzung ernstester Momente ins Burleske, die - ganz wie die komischen Episoden der miracle-plays jedoch - keine Herabsetzung des Anspruchs der Hauptszenen implizieren. Eben darin erscheinen sie (als Pendant des Protagonisten) als Figuren die jene "Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität (besitzen), die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann" ¹.

Das Thema der Komödie, die Treue, mottoartig ausgedrückt in Proteus Ausruf:

O heaven! were a man
But constant he were perfect.

bekundet sich hier als Treue auch sich selbst gegenüber, jene Treue, zu der der Protagonist erst in der letzten Szene des Dramas findet. Launces innere Sicherheit aber erweist sich als eine vom Spielerischen bestimmte Haltung, die, indem sie den Wertungsrahmen des Dramas konstituiert, der schließlichen Wandlung des Proteus dramaturgisch den Weg bahnt. Eine dramatische Konvention - Launces komischer Selbsteinführungsmonolog geht auf die komische Gestalt der morality-plays zurück - wird hier, freilich sehr indirekt, funktionalisiert auf die Thematik des Ganzen hin.

¹ J.W.F. Hegel, Ästhetik (Berlin, 1955), S. 1091, zit. bei R. Weimann, S. 87 f..

b. Motive

Appellieren die "mirror scenes" mit Parallelereignissen oder -figuren an den Zuschauer als kritische Instanz, so zielen die Spiegelungsszenen, die im folgenden behandelt werden sollen - sie dienen der atmosphärischen Einstimmung -, mehr auf sein Eindrucksvermögen. Sie greifen zurück auf Vergangenes oder vor auf Zukünftiges, und exponieren quasi im Nebenbei Hauptmotive wie entscheidende Stichworte und Schlüsselbegriffe. Alexandre Dumas Fils' Satz, daß die Kunst des Theaters in erster Linie die der Vorbereitung sei, bewahrheitet sich auch hier. Die "proklitischen" Stimmungsszenen der Tragödien Romeo and Juliet und Julius Caesar - sie sind als Momentbilder zu verstehen, die die Farbe der Hauptszenen grundieren - betreiben die Kunst der Vorbereitung ganz von der Peripherie her, indem sie die Empfindungen der dramatis personae in szenische Aktion umsetzen; sind also - im Gegensatz zu den "enklitischen" Resonanzszenen (Romeo and Juliet IV,5 und Macbeth II,3) - ganz im Hinblick auf ihre Bühnenwirksamkeit konzipiert: "la vie par le mouvement".

R.J. I,5,1-17

Zum Typus der Spiegelszenen gehören die zwei dynamischsten Szenen in Shakespeares Gesamtwerk, die Szenen I,5 und IV,4 in Romeo and Juliet, die beide die Atmosphäre der gesamten Tragödie vorwegnehmen. Was für Stanislawskis Interpretation der ersten Othellozene ¹ wichtig wurde, findet sich auch hier, die Entfaltung turbulenten Lebens im "szenischen Bild" ². Die Be-

1 K.S. Stanislawski, Theater, Regie und Schauspieler (Hamburg, 1958)

2 Der Begriff "szenisches Bild" meint den Ort, "wo sich sprachliche Äußerung, der Charakter des Sprechenden, bühnenmäßige, d.h. sichtbare und hörbare Darstellung, und die Sinngebung treffen, wo das, was wir auf der Bühne sehen und oft auch hören - ich denke an die Rolle der Bühnengeräusche und der Musik - das Dichterwort unterstützt und ergänzt". R. Fricker, "Das szenische Bild bei Shakespeare", in: Annales Universitatis Saraviensis 5 (1956), 227-40.

dienten der Capulets laufen kurz vor dem großen Empfang aufge-
regt und ziellos in der Vorhalle umher. Ein Diener wird ge-
sucht, ein anderer tritt gerade auf, weitere werden auf ver-
schiedene Botengänge gesandt. Das hektisch Überhitzte, Ambien-
te des Festes wird unmittelbar evident im Hauptmovens dieser
Nebenszene, in den wiederholten Handlungsaufforderungen, die
schließlich zur Übereilung (ein Hauptmotiv des Dramas) führen.
Einsicht in das Gefahrenmoment dieser Hast gibt sich im ironi-
schen Kommentar des vierten, behäbigeren Dieners zu erkennen:

We cannot be here and there too. - Cheerly, boys;
be brisk awhile, and the longer liver take all. (16 f.)

Damit macht sich eine Gegenstimme bemerkbar, die später in den
Äußerungen des Friar Laurence weitergeführt wird:

R.: O let us hence; I stand on sudden haste.

F.: Wisely and slow; they stumble that run fast. (II,3,93)

und

F.: Too swift arrives as tardy as too slow. (II,6,15)

Das Motiv der Übereilung - es charakterisiert die Handlungs-
führung wie auch ihre Exponenten (Capulet, Tybald, Romeo und
Julia) - fungiert hier als eine Warnung, deren Notwendigkeit
sich darin zeigt, daß die Befehle des alten Capulet das Gegen-
teil des Gewollten erreichen (Vereitelung des genau Geplanten
ist ein weiteres Motiv des Stückes):

More light, you knaves! And turn the tables up,
And quench the fire, the room is grown too hot. (29 f.)

R.J. IV,4

Von den Spiegelszenen in Romeo and Juliet gehen, wie schon
bemerkt, Impulse aus, die das ganze Geschehen durchlaufen.
Auch in der Szene IV,4 herrscht wieder die Aufforderung zur
Eile vor. Fünfmal spornt der alte Capulet seine Diener allein
mit den Worten "make haste" an, und fast die Hälfte der gesam-
ten Szene besteht aus weiteren Handlungsaufforderungen. Zu-
nächst hält Lady Capulet die Nurse mit einem Auftrag auf (spi-
ces), der einem anderen (hinter der Bühne gegebenen) zuwider-

läuft (dates and quinces), dann ermahnt Capulet selbst sie zu größerem Tempo und beordert sie zu einer dritten, den anderen wiederum widersprechenden, Dienstleistung (baked meats). Dem Abgang der Lady folgt darauf der Auftritt mehrerer Diener, die, vom Hausherrn ebenfalls zu größerer Geschwindigkeit aufgefordert, wieder weggesandt werden. Zugleich hört man hinter der Bühne den Grafen Paris und die Musikkapelle, und die Nurse tritt wieder auf und wird umgehend zu neuen Verrichtungen gesandt. Hektische Bewegtheit und Orientierungslosigkeit (der erste Bediente bringt "things for the cook ... but I know not what", Z. 15) werden hier so deutlich vom Text vorgezeichnet, daß die Szene bei leichter Überakzentuierung bereits komisch wirken kann.

Da Julia bereits die Schlafdroge genommen hat (und daher die Hochzeit nicht stattfinden kann), bedeutet Vorbereitung hier eher Hinauszögern als Hinführen. Vorbereitet wird indirekt die Atmosphäre der Verwirrung, die sich in der folgenden Szene darbieten soll - eine Verwirrung von ganz anderen Charakter freilich. Am Maß mangelnder Vorbereitung auf Julias Überstürzte Hochzeit bemißt sich dort das Unvorbereitetsein auf Julias vermeintlichen Tod. Immer wieder vereiteln zeitliche Interferenzen den geplanten Ablauf - ein Zentralmotiv der Tragödie von Romeo and Juliet ¹.

R.J. IV,5,98-140

Sind die wesentlichen Momente der vier oben besprochenen Szenen vorausweisenden Charakters, so die in der zwielichtig komischen Vignette-Szene mit Peter in erster Linie rückgewandt. Die ambivalenten Späße Peters und der Musikanten geben

1 In den Äußerungen Capulets und seiner Frau wird, ihnen unbewußt, werkimmanent aber durchaus folgerichtig, die "Zeit" als Hauptschuldiger verflucht (IV,5, Z. 28, 30, 43, 60 ff.).

nach Julias vermeintlichem Tod noch einmal die Möglichkeit zur Entspannung, bevor die düstersten Szenen des Dramas beginnen und die Tragödie die Aufmerksamkeit des Zuschauers voll in Anspruch nimmt. "Yet nature's tears are reason's merriment" (82 f.) formuliert der Friar in der vorausgehenden Szene, auf seine Freude über die verhinderte Hochzeit anspielend. Eine Formulierung, die nur auf der Oberfläche in der Musikantenszene ihre szenische Ausprägung zu erfahren scheint. Trauer ist hier nur scheinbar von ihrem Gegenteil kontrapunktiert; die heitere Ausgelassenheit ist von Melancholie durchsetzt. Peters komisch verdeckte Depression gibt sich als die ihm einzig angemessene Reaktion auf den vermeintlichen Verlust zu erkennen. Die Szene ruht in ihrer gesuchten Heiterkeit ganz auf dem Boden der Schwermut, schlägt keineswegs "ins Lächerliche oder Groteske um", wie es A. Brandl vom Typus der Stimmungsszene mit Nebenpersonen noch generell behauptet ¹. Wie in einem Stereoskop, das zweierlei sonst feindselig interferierende Perspektiven im einhelligen Blick schließt, werden einander widersprechende Stimmungen, Trauer und Frohsinn, auf einen Punkt hin gerafft.

Peters Verlangen nach fröhlicher Musik:

Musicians, O, musicians, "Heart's ease, Heart's ease":
O, an you will have me live, play "Heart's ease".

...
O, musicians, because my heart itself plays
"My heart is full of woe". O, play me some merry
dump to comfort me. (102 ff.)

fungiert als Reflektor eigentlicher Trauer. Kann Julia nur durch das Nachlassen der Drogenwirkung zum Leben erweckt werden, so Peter nur durch fröhliche Musik. Diese soll als Er-

1 "Haben niedrige Personen die Stimmung zum Ausdruck zu bringen, so tun sie es ganz regelmäßig mit so viel Ungeschick und Derbheit, daß die Wirkung ins Lächerliche oder ins Groteske umschlägt; dies ist dann durch den Gegensatz zur tragischen Situation besonders ergreifend, wird daher für die vorgerückten Akte aufgespart." Brandl, S. 637.

satzbefriedigung dienen, als Rauschstoff, der gegen den Schmerz immunisiert ¹. Seelisch feinfühliges bricht sich in äußerlich derbem, nur dadurch leuchten drastisch-burleske Lichter auf. Auch hier findet sich das von L.L. Schücking am elisabethanischen Theater beobachtete Moment der emphatischen Wirkungssteigerung durch die Häufung affektgeladener Szenen ²: Peters tragikomischer Verzweiflungsausbruch in die Heiterkeit folgt auf die kaum voneinander unterscheidbaren Klagereden der Capulets in der vorausgehenden Szene. Auf opernartig stilisierte Klagereden folgt eine umso nachdrücklich wirkendere Szene mit einer spontanen individuellen Regung, *vu à travers* un tempérament. Die Sympathie des Zuschauers kommt damit einer Nebenfigur zu (vgl. auch den Friar und die Nurse), die persönlicher für Julia zu empfinden scheint als die Capulets.

Der letzte Teil der Szene mit Peters Rettung in Wortspiel und eskapistische Agressionshaltung evoziert besonders intensiv das *clair obscur* von verschatteter Unbekümmertheit:

Then have at you with my wit; I will drybeat you with
an iron wit, and put up my iron dagger. Answer me
like men:

When griping grief the heart doth wound,

And doleful dumps the mind oppress,

Then music with her silver sound -

why "silver sound"? why "music with her silver sound"?
(126 ff.)

Peters dezidiertter Realitätsbezug absorbiert die tragische Stimmung der vorausgehenden Szene, während das spielerische Moment dazu dient, die Last seines Schmerzes leichter zu machen. Das Spielmoment ist transparent für die Verletzlichkeit des Individuums, die sich in der Gebrochenheit durch den über- großen Schmerz deutlich zu erkennen gibt.

1 Vgl. die Funktion der Musik in Twelfth Night, I,1.

2 Vgl. L.L. Schücking, Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit (Bern, 1947).

J.C. II,4

Die Szene mit Portia, dem Soothsayer und Lucius in Julius Caesar II,4 verdichtet auf andere Weise den Eindruck des Unheils, welches dem Protagonisten droht. Portia befiehlt ihrem Diener zum Kapitol zu laufen, vergißt aber aus Nervosität, ihm seinen Auftrag mitzuteilen. Ihre Vorahnung setzt sich direkt in szenische Handlung um. Unschwerwiegend geht es ihr nur um die Erkundung, ob Caesar noch lebt, wozu kein besonderer Auftrag nötig ist. Portias insistierende Aufforderungen verdeutlichen damit ihre eigene psychische Situation und zugleich den Eindruck drohender Gefahr. Wie in den oben behandelten Spiegelungsszenen in Romeo and Juliet konvergieren auch hier "motion" und "emotion".

Mac. II,3,1-46

Zu den rückbezogenen Nebenszenen gehört auch eine der bekanntesten Spiegelszenen Shakespeares, die Pförtnerszene im Macbeth (1606). Daß die singuläre Tat eines Individuums zwar die Weltordnung zu erschüttern, nicht aber sich dem selbstgeschaffenen Chaos zu entziehen vermag, dieser zentrale Aspekt des elisabethanischen Weltbilds - präzise umschrieben in Thomas ELYOTS (1499? - 1546) sozialpädagogischer Schrift "Boke Named the Governour" (1531) ¹ - dessen Harmonie auf der Erde ebenso gefährdet erscheint wie prästabilisiert im Überirdischen Bereich, kennzeichnet auch diese Shakespeare Tragödie. Anders als in Christopher MARLOWEs (1564-93) "Doctor Faustus" (1601), wo der Ausschluß des Teufelsbündlers von der menschlichen Gesellschaft, wenn überhaupt, so doch zumindest nicht die unmittelbare Folge seines Verbrechens ist, hat Macbeths Untat, indem sie den Mächten des Chaos Zugang zur Welt verschafft hat, auch seine eigene Position unterminiert.

1 "But when he hath destroyed that wherewith he doth participate by the order of his creation, he himself of necessity must then perish; whereof ensueth universal dissolution."

Mit der Öffnung des Schloßtors in der Szene unmittelbar nach dem Mord an Duncan (II,3,1-46) wird dem Protagonisten eine Anzahl von Bezugspersonen zugeordnet, deren Verstöße gegen die Weltordnung die Eigenart des Macbethschen Verbrechens profilieren. So wenig wie das "Laster" des Pförtners, die Trunkenheit, sich mit dem Macbeths deckt, so deutlich korrespondieren die Verfehlungen der Spiegelfiguren, die seine Phantasie heraufbeschwört (der diebische tailor, der lügnerische und verräterische equivocator und der verzweifelte farmer, ein Selbstmörder), mit denen des Protagonisten. Sie alle sind symbolische Figuren, die der Phantasie des schlaflosen Macbeth zu entstammen scheinen, der (die Handlung antizipierend) erkannt hatte:

But in these cases,
We still have judgement here. (I,7,7)

Dieser Ausspruch, der der Pförtnerszene als Motto vorangesetzt sein könnte, findet hier seine dramatische Gestaltung.

Verwirklicht die Pförtnerszene im Verweis auf das "everlasting bonfire" einerseits Macbeths Befürchtung, so deutet sie andererseits zugleich auch die "division of each several crime, / Acting it many ways", an, die Malcolm im Gespräch mit Macduff (IV,3,95) anführt.

Here's a farmer, that hang'd himself on the expectation of plenty. Come in time; have napkins enow about you; here you'll sweat for't. (Knocking) Knock, knock! Who's there, in th' other devil's name? Faith here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven. O, come in, equivocator. (Knocking) Knock, knock, knock! Who's there? Faith, here's an English tailor, come hither for stealing out of a French hose. (3 ff.)

Macbeths Verbrechen spiegelt sich hier auf einer unteren, an die Ständesatire erinnernden, sozialen Ebene und erscheint wie unter einem Vergrößerungsglas. Indem die Pförtnerszene das Hauptmoment des Mordes an Duncan rückspiegelt (expectation of plenty), ist sie Resonanzboden der vorangehenden Szene, die

sie in das Licht einer "peculiar awfulness and ... depth of solemnity" ¹. Indem sie Macbeths Verbrechen ex negativo einordnet in ein "universe of ordered moral values", dessen Verletzung die Höllestrafe nach sich zieht, wirkt sie wie eine vorweggenommene Theodizee.

Das Schloß wird zur Hölle, sein Pförtner (eine traditionelle "mystery play"-Figur) spricht im Namen Beelzebubs. Die Szene steht nur noch oberflächlich innerhalb des "realen" dramatischen Zeitgefüges. "The murderers, and the murder, must be insulated - cut off by an immeasurable gulf from the ordinary tide and succession of human affairs - locked up and sequestered in some deep recess: we must be made sensible that the world of ordinary life is suddenly arrested - laid asleep - tranced - racked into a dread armistice: time must be annihilated; relation to things without abolished; and all must pass self-with-drawn into a deep syncope and suspension of earthly passion." ¹

Die entspannend wirkende Verlagerung der Handlung auf eine individuell geprägte Nebenfigur, die nicht nur (wie die Spie-

¹ Th. de Quincey, "On the Knocking at the Gate in Macbeth", in: A Book of English Essays, ed. W.E. Williams, 2. Aufl. (Harmondsworth, 1951), S. 170. Weitere Interpretationen bei J.W. Hales, "On the Porter in Macbeth", in: The New Shakespeare Society's Transactions (1874); S.L. Bethell, Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition (London, 1944), S. 46 f.; J.W. Spargo, "The Knocking on the Gate in Macbeth: An Essay in Interpretation", in: J.Q. Adams Memorial Studies (Washington, 1948), 269-77; R. Walker, The Time Is Free (London, 1949); K. Muir (ed.), Macbeth, The Arden Edition (London, 1951), S. XXVII-XXXIV; M.D. Burrell, "Macbeth: A study in paradox", in: SJ 90 (1954), bes. S. 175; G.R. Elliott, Dramatic Providence in Macbeth (Princeton, 1960), S. 91-102; J.B. Harcourt, "I Pray You, Remember the Porter", in: SQ 12 (1961), S. 393-403; F.L. Huntley, "Macbeth and the Background of Jesuitical Equivocation", in: PMLA 79 (1964), S. 390-400; H.L. Rogers, "An English Tailor and Father Garnet's Straw", in: RES 16 (1965), S. 44-49.

gelfiguren der "epischen" Nebenszenen) Folie der Hauptpersonen ist, führt nur scheinbar weg vom zentralen Handlungsvorgang. Der Pförtner - weder clown noch fool - hat die gleiche Funktion wie Shakespeares Narren und die meisten seiner Nebenfiguren, deren Worte ohne ihr Wissen den Sinn der Handlung enthalten¹. Die von ihm gebrauchten Begriffe (drink, sleep, persuasion, dishearten, lie) verweisen auf den Kern der Tragödie, wiewohl sie in einem Zusammenhang fallen, der mit diesem wenig zu schaffen hat. Seine Beschreibung der Schwächung von Tat- und Willenskraft durch den Alkoholgenuß spiegelt Macbeths Handlungsunfähigkeit vor seinem Verbrechen und zugleich die tranceartige Ausführung des Mordes. Die spielerisch imaginative Reaktion des Pförtners auf das Pochen verdeutlicht die unbewußten Beweggründe von Macbeths panischer Angst (die sich in der vorangehenden Szene als Reaktion auf den Beginn des Pochens erwiesen hat), und spricht ihnen im Hinweis auf das "everlasting bonfire" diabolisch Berechtigung zu. Im Klopfen, dem letzten retardierenden Moment vor der Entdeckung des Mordes, wird Bühnenrealität, was Lady Macbeth in I,5,45 ff. durch eine Geisterbeschwörung verhindern wollte:

Stop up th' access and passage to remorse;
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose nor keep peace between
the effect and it!

Die "compunctious visitings of nature" treten hier symbolisch zum erstenmal auf, verfolgen aber die Protagonisten bis zum Schluß der Tragödie, wo das Pochen ans Tor zum Pochen des Gewissens wird²:

1 Vgl. A. Schöne, "Shakespeares weise Narren und ihre Vorfahren", in: Jahrbuch für Ästhetik, Bd. V (1960), 202-45.

2 Gleichermäßen wie die Geräusch- so ist auch die Raumkulisse zugl. realistisch und symbolisch. Die zwei Handlungsorte, im Schloß und vor ihm, verweisen auf ein symbolisches Drinnen und ein Draußen, zwei diametral entgegengesetzte Welten.

L. Macb.: To bed, to bed! There's knocking at the gate.
Come, come, come, come, give me your hand!
What's done cannot be undone. To bed, to bed,
to bed! (V,1,72)

Macbeths Verstoß gegen die Weltordnung wird in der Pfortnerszene, wie schon erwähnt, eingeordnet in eine Anzahl von Verbrechen, die, obwohl sie ungleich weniger schwerwiegend sind, die Höllenstrafe nach sich zu ziehen scheinen. Von ihnen setzt sich eine noch geringfügigere Verfehlung ab, die der Trunkenheit. Sie vergegenwärtigt sich noch einmal in dem übermächtigsten Pfortner, der bis zum Morgen getrunken hat, und etwas unauffälliger auch in Macduff, der Macbeth entschuldigend erklärt: "I have almost slipped the hour" (51). Die Inkommensurabilität von Macbeths Verbrechen erscheint im Vergleich zu diesen kleinen Fehlern umso deutlicher: "The very context of the Porter's allusions to the festivities of the night reinforces the idea of the calculated evil, of a cold-blooded manipulation of the warmer human failings." ¹ Zwei Welten stehen sich hier gegenüber; die große, an schwerer Schuld tragende Welt Macbeths und die kleine, von menschlicher Schwäche nur gestreifte der Nebenfiguren und des Pfortners, der zus. mit Macduff wie der einzige wirkt, der dem Übel gerade noch entgegenkommen ist:

Macd.: I believe, drink gave thee the lie last night.

Port.: That it did, Sir, i'the very throat o'me; but
I requited him for his lie; and, I think,
being too strong for him, though he took up
my legs sometime, yet I made a shift to cast
him. (41 ff.)

1 Das gleiche Schema der Aufeinanderfolge einer Szene, in der unkontrolliertes Sichgehenlassen vorherrscht, und einer die von kalt erwogenem Mord bestimmt ist, exemplifizieren die Szene III,3 (Cinna-Szene) und die ihr folgende Proskriptionszene im J.C.. Wie Harcourt ausführt sind Trunkenheitsorgien auch im Hamlet, Othello und Antony die Momente, in denen das Chaos Fuß faßt. Vgl. Harcourt, I Pray you, Remember the Porter, in: SQ XII (1961), S. 397 ff..

Die Textstelle - Harcourt nennt sie "a veritable symphony of double entendres" - spielt in den Formulierungen "took up my legs" und "cast him" (nur vordergründig komisch auf das Urinlassen an, meint aber eigentlich das Hauptthema dieser Tragödie, die gewaltsame Expellation jeden Übels, insbesondere des durch Macbeth hervorgerufenen. Mit dem Auftritt Macduffs in der Pförtnerszene erscheint bereits der erste Exponent jener symbolischen Dreierkonfiguration der Altersstufen (der Jüngling Malcolm, der Mann Macduff und der Greis Siward), die Macbeths Schicksal besiegeln soll.

Dieses Motiv der Expellation des Bösen taucht wieder auf in Cathness' Entschluß:

Cathn.: Meet we the medicine of this sickly weal;
And with him pour we in our country's purge
Each drop of us.

Len.: Or so much as it needs
To dew the sovereign flower and drown the weeds.
(V,2,28 ff.)

und schließlich auch in Macbeths an Ödipus erinnernder Bitte¹:

Macb.: If thou couldst, doctor, cast
The water of my land, find her disease
And purge it to a sound and pristine health.

¹ Vgl. auch die Gärtnerszene in R II und dazu Harcourts Analyse, S. 339.

c. Omen

Im vorausgehenden Kapitel sind, ganz von der Peripherie her ausgehend, Spiegelszenen analysiert worden, die die Funktion hatten, die für das ganze Drama adäquate Atmosphäre zu schaffen. Erst mit der Pförtnerszene im Macbeth sind wir auf eine Szene gestoßen, die als Angel- und Integrationspunkt der gesamten Tragödie verstanden werden kann. Im folgenden Kapitel sollen nun Spiegelungsszenen mit zeichenhaftem Charakter untersucht werden. Da die Zeichen sich hier nicht - wie in III,2 in Titus Andronicus - nur auf ein punktuellere Ereignis, sondern auch auf die Konzeption des ganzen Dramas (und damit auf das Weltbild seines Autors) beziehen, soll zunächst generalisierend einiges über die philosophischen Grundvorstellungen des elisabethanischen Zeitalters ausgeführt werden, die für das Werk Shakespeare bestimmende Bedeutung hatten.

Das Verhältnis der "Wörter zu den Dingen" (M. Foucault) und damit das des Menschen zur Welt und zu sich selbst ist in der Renaissance gekennzeichnet durch ein System der Entsprechungen¹. Dieses beruht auf der Auffassung des Universums als Kette hierarchisch angeordneter Sphären ("planes") - Gott und Engel, Universum (Makrokosmos), Staat und Mensch (Mikrokosmos) und der Bereich der niederen Schöpfung: Tiere, Pflanzen, Anorganisches -, eine Kette hierarchisch angeordneter Sphären, die horizontal verknüpft sind durch ein Netz von Analogien ("resemblances", "correspondences"). Reaktiviert durch den Alchemisten und Astrologen Paracelsus innerviert der Glaube an dieses Entsprechungssystem die Dramaturgie wie das Weltbild Shakespeares:

What a piece of work is man: how noble in reason; how infinite in faculty; in form and moving how express and admirable; in action how like an angel; in appre-

1 Vgl. M. Foucault, Die Ordnung der Dinge (Frankfurt, 1972).

hension how like a god; the beauty of the world, the paragon of animals. (Hamlet, II,2,323 ff.)

Im elisabethanischen Weltbild steht damit der Mensch im Mittelpunkt der Schöpfung, freilich nicht als deren bestimmendes Zentrum, sondern als selbst bedingt durch das kosmologische System. Gerät der Makrokosmos aus der Balance, so wirkt sich das auch auf den Mikrokosmos aus, verletzt der Mensch die Naturgesetze, so gerät das Universum aus dem Gleichgewicht. Aus dieser Perspektive erscheint die "verschwenderische Großzügigkeit" der Shakespeareschen Dramaturgie weniger als Ausdruck künstlerischer Individualität denn als Reflex zeitgebundener Ideologie, "inspiriert von der Vorstellung des universalen Zusammenhangs der Welt, so daß jede berührte Saite menschlichen Schicksals eine Fülle von Stimmen zu Mit- und Gegenspiel aufruft" ¹. Unausgesprochener Angelpunkt solcher Weltsicht - am deutlichsten thematisiert in King Lear und Measure for Measure - ist eine Gerechtigkeitskonzeption, die ihrerseits vermittelt ist von der im elisabethanischen System der Entsprechungen gründenden Vorstellung einer prästabilierten Harmonie:

And as in heaven like to a glass
The Sun his shape doth represent,
In earth the light of justice was,
By Him ordain'd for like intent. ²

Der Aufstand gegen eine so verstandene, durch die Spiegelmetapher mit der universalen Ordnung verknüpfte Gerechtigkeit - sie verkörpert sich in der Person des Souveräns - muß notwendigerweise den Aufruhr des gesamten Universums zur Folge haben. "Where there is any lack of order needs must be perpetual conflict, and in things subject to nature nothing of himself only may be norished; but when he hath destroyed that where-

1 E. Auerbach, Mimesis, 2. Aufl. (Bern, 1959), S. 308.

2 Th. Blundeville in der ersten seiner "Three Moral Treatises" (1580): "The Learned Prince", Str. 5.

with he doth participate by the order of his creation, he himself of necessity must than perish, whereof ensueth universal dissolution." ¹ Diese Weltsicht drückt sich im Drama Shakespeares in erster Linie in einem Szenentypus aus, der dazu dient, in spiegelbildlich zu verstehenden Omen und Zeichen die Verkehrung der irdischen Ordnung zu signalisieren.

Mac.

Als Gerücht erscheint der Aufruhr der Naturgewalten im Macbeth:

The night has been unruly; where we lay,
Our chimneys were blown down; and, as they say,
Lamentings heard i' the air; strange screams of death,
And prophesying with accents terrible
Of dire combustion, and confus'd events,
New hatch'd to the woeful time. The obscure bird
Clamour'd the livelong night. Some say, the earth
Was feverous, and did shake. (II,3,59 ff.) ²

Im Bild des Brütens wird Macbeths Untat, "the great doom's image" (83), als initiales Moment eines Weltunheils gefaßt, welches eine lebenslange Nacht verseucht, eine Nacht, die - mit ihrem Attribut Macbeths Insurrektion spiegelnd - zum Vorboten weiterer "confus'd events" wird: Schon im erderschütternden Wundfieber der infizierten Welt deutet sich die Gegen-

-
- 1 Th. Eliot, The Book Named the Governor (1531), 1. Buch, Kap. 1.
 - 2 Welch hoher Glaubwürdigkeitsgrad solchen Vorzeichen - sie sind sämtlich der antiken Naturtopologie entlehnt - noch im sechzehnten Jahrhundert zukommt, belegt der Bericht über den Astrologen John Dee, nach dessen Geistererscheinungen und Visionen Elisabeth I (1558-1603), die selbst mystische Krisenzustände erlebte, politische Entscheidungen traf. Unheil drohende Erscheinungen in Whitehall sollen zudem auf ihr bevorstehendes Ende hingewiesen haben, was die Königin veranlaßte, nach Richmond umzusiedeln. Und noch James I (1603-1625) versuchte R. Scotts (1538?-99) kritische Auseinandersetzung mit Spiritismus und Hexenglauben (in: "The Discoverie of Witchcraft", 1584) zu widerlegen. Vgl. J.H. Rosny, Elisabeth Reigne d'Angleterre (Paris, 1929), S. 126.

wehr an, und in der von der Geräuschkulisse sekundierten Bildersprache Macduffs wird die Verfallenheit einer solchen Welt zum Vorspiel der Apokalypse:

- Macd.: Up, up, and see
The great doom's image! Malcolm! Banquo!
As from your graves rise up, and walk like
sprites,
To countenance this horror! Ring the bell.
- L. Mac: What's the business,
That such a hideous trumpet calls to parley
The sleepers of the house? (82 ff.)

II,4

Die Spiegelungsszene II,4 konstatiert die angedeutete Deckungsgleichheit der "confus'd events" mit der durch Macbeth verursachten "confusion"¹. Jetzt wird Realität, was Macbeth vorher in einer Apostrophe rhetorisch beschworen hat:

Stars, hide your fires!
Let not light see my black and deep desires. (I,4,50).

Die Reaktion der Naturmächte, die in II,4 berichtet wird, greift zwar zurück auf die Mordnacht, weist aber zugleich auch drohend in die Zukunft voraus.

Rosse: Ah, good father,
Thou seest, the heavens, as troubled with man's
act
Threaten his bloody stage. By the clock't is day,
And yet dark night strangles the travelling lamp.
Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it?

Old Man: 'T is unnatural,
Even like the deed that's done. On Tuesday last
A falcon towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd.

Rosse: And Duncan's horses (a thing most strange and
certain)
Beauteous and swift, the minions of their race,
Turn'd wild in nature, broke their stalls,
flung out

1 Vgl. Macduffs Kommentar "Confusion hath now made his masterpiece!" (71).

Contending 'gainst obedience, as they would make
War with mankind. (4 ff.)

Die Vorgänge, die im Topos der verkehrten Welt, die Widernatürlichkeit von Macbeths Untat reflektieren, fungieren als erste Anzeichen einer Rache, die Macbeth selbst auf sich herabgeschworen hat, indem er sich gegen die natürliche Rangordnung versündigt hat. Wenn in V,2 die "unrough youths that / Protest their first of manhood" (10) gegen ihn ins Feld rücken, ist das ein Abbild jener Widernatürlichkeit, deren negativen Impuls als erster Macbeth selbst gegeben hat.

Indem Macbeth die Nacht benutzt, um Duncan zu ermorden, verlängert er den "Totenschlaf" des Tages ("Now o' er the one half-world / Nature seems dead" heißt es vor dem Mord, III,1, 49 f.). Während sich die Unaufhebbarkeit dieser Tat in der Fortdauer der Tatzeit manifestiert (night's predominance), wiederholt sich auch der Ablauf des Verbrechens noch einmal in der Wendung:

By the clock't is day,
And yet dark' night strangles the travelling lamp.

Die anthropomorphe "dark night" entspricht dem, der sie sich zunutze macht, die "travelling lamp" seinem Opfer - Duncan ist auf der Reise als Gast bei Macbeth eingekehrt. Macbeths Verkehrung der "natürlichen" hierarchischen Ordnung (Contending 'gainst obedience) spiegelt sich in den Kampfmetaphern der Szene. Hatte in der Schlacht ein Hauptmann auf die Frage, ob nicht der Angriff des Norwegers Macbeth entmutigt habe, ironisch geantwortet:

Yes;
As sparrows eagles, or the hare the lion. (I,2,35)

so erscheint ein solches Adynaton jetzt durch Macbeth selbst verwirklicht:

A falcon towering in her pride of place,
Was by a mousing owl hawk'd at and kill'd. ¹

¹ Vgl. ähnliche Adynata in Antony and Cleopatra III,13,197; Richard II, III,2,111 ff..

Wie in der Metapher die Nacht fort dauert - die Tag-Nacht-Metaphorik durchzieht das gesamte Drama¹ - so in der "Realität" der Tragödie das Verbrechen Macbeths. In der Bildersprache ausgedrückt: die Erdrosselung des Tags durch die Nacht hat die Erde (und das ist prognostisch) in eine Grabstätte verwandelt.

Each thing meets
in mere oppugnacy

...
Then everything includes itself in power,
Power into will, will into appetite;
And appetite, an universal wolf,
So doubly seconded with will and power,
Must make perforce an universal prey,
And last eat up himself. ...
This chaos, when degree is suffocate,
Follows the chocking. (Troil., I,3,110 ff.)

In Rosses Wendung vom "war with mankind", der im Bericht des alten Mannes (they eat each other) ein Hinweis auf die selbstzerstörerische Komponente des Krieges beigegeben ist, versteht sich die Spiegelstelle als warnender Vorverweis. Ein einmaliges Ereignis, als solches ausgewiesen im Überbietungstopos "this sore night / Hath trifled former knowings" (3 f.), erschüttert den Weltlauf hier gleichwie im Hamlet. Und Macbeth (wiederum wie Hamlet) ist sich voll auf der Unmöglichkeit bewußt "to trammel up the consequence (of his deed)" (I,7,3). Angesichts von Duncans Wunden erfährt der Usurpator selbst seine Tat als "a breach in nature. For ruin's wasteful entrance". (II,3,118), der nun auf ihn selbst zurückzufallen droht: "It is as if Macbeth had dropped a match and started a forest-fire from which he cannot escape!"²

Ant. IV,3

Wie in der Szene I,2,1-81 in Antony and Cleopatra die Prophezeiung des Wahrsagers die Haupthandlung im Wesentlichen

1 Vgl. die Zitate in C. Spurgeons Shakespeare's Imagery (Boston, 1961), S. 330 ff.

2 H.T. Price, Mirror Scenes, S. 109.

vorwegnimmt, so jetzt die Szene IV,3, die nicht nur atmosphärischer Einstimmung dient. Gleich das deiktische, auf die Schlacht zwischen Antony und Caesar verweisende, "tomorrow is the day" macht die Erwartungsprojektion der Szene deutlich. Antonys Geständnis

... my good stars, that were my former guides,
Have empty left their orbs and shot their fires
Into the abysm of hell. (III,13,145 f.)

und

Alack, our terrene moon
Is now eclipsed, and it portends alone
The fall of Antony. (153)

wird jetzt bestätigt durch ein Vorzeichen (die unterirdische Musik), das die Soldaten als Abwendung des Gottes Herkules von Antony deuten. Von einem weiteren wurde unmittelbar vor der Schlacht berichtet:

Swallows have built
In Cleopatra's sails their nests. The augurers
Say they know not, they cannot tell; look grimly,
And dare not speak their knowledge. (IV,12,3 ff.)

Auch die Andeutung über merkwürdige Gerüchte in den Straßen bewirkt düstere Ahnungen. Das suggestive Schlüsselwort der Szene, am Schluß zweimal wiederaufgenommen, heißt "strange". Die Beklommenheit der Soldaten läßt sich an ihren wechselseitigen Ermahnungen ablesen, der nur die Hoffnung des vierten Soldaten auf die Schlagkraft der navy gegenübersteht:

And if tomorrow / Our navy thrive I have an absolute hope
Our landmen will stand up. (9 ff.)

Da aber gerade dieser als einziger das Omen mißversteht (It signs well, does it not?", (13), gibt sein Optimismus eher Anlaß zu Pessimismus als zu freudiger Hoffnung.

Die Nervosität der Gespräche über die unterirdische Musik wird szenisch ausgedrückt durch die unruhigen Bewegungen einzelner

1 Zur Interpretation dieser Szene vgl. R. Williams, Drama in Performance (London, 1968), S. 69. Ein analoges Beispiel für diesen Szenentyp findet sich in H V, IV,1 (die Szene in der Nacht vor Agincourt).

Soldatengruppen von Wache zu Wache. Stets stützt in den Einstimmungsszenen die konkrete Gruppierung und Bewegung der Personen auf der Bühne die Handlungsführung und betont zugleich deren Emotionen.

J.C. I,3,1-100

Wie Cassius in I,2 dem Brutus in seinem Bericht dessen eigenes Spiegelbild vor Augen halten will ¹, so sollen die gefälschten Briefe, "wherein obscurely / Caesar's ambition shall be glanced at" (I,2,322 f.), ihm das Spiegelbild Roms geben:

And after that let Caesar seat him sure;

For we will shake him, or worse days endure. (325 f.)

Zum erstenmal taucht hier im Schluß von I,2 in der Rede des Cassius - einer Rede, deren Relevanz akzentuiert wird durch den dreimaligen Gebrauch der deiktischen Pronomen "now" und "this" - das Schlüsselwort der ersten drei Akte auf: "shake him". Gleich die folgende chorische Spiegelszene, die verschiedene Momente des drohenden Umsturzes vorwegnimmt, wird dieses Schlüsselwort (und mit ihm zusammen auch das ambition-Motiv) noch einmal wiederaufnehmen, bis Caesar selbst es - unmittelbar vor seinem Tode - in der auf sich selbst gemünzten Formel "Unshak'd of motion" (III,1,64) verwendet. Wiederum dienen die Worte des Cassius als Spiegel:

Are not you mov'd, when all the sway of earth
Shakes like a thing unfirm? O Cicero!

I have seen tempests, when the scolding winds
Have riv'd the knotty oaks; and I have seen
The ambitious ocean swell and rage and foam,
To be exalted with the threatening clouds:
But never till tonight, never till now,
Did I go through a tempest dropping fire.
Either there is a civil strife in heaven,

1 And since you know you cannot see yourself
So well as by reflection, I, your glass,
Will modestly discover to yourself
That of yourself which you yet know not of. (I,2,66 ff.)

Or else the world, too saucy with the gods,
Incenses them to send destruction. (I,3,3 ff.)

Zwar entsprechen die "threatening clouds" der Drohung des Cassius in I,2,325 f. und der "ambitious ocean" spiegelt den ehrgeizigen Caesar, doch werden diese Motive bewußt nur angespielt, und sind keiner konkreten Aktion zuzuordnen. Auch die nächtlichen Vorzeichen bleiben in ihrem Warncharakter zunächst ganz im allgemeinen:

A common slave...
Held up his left hand, which did flame and burn
Like twenty torches join'd; and yet his hand,
Not sensible of fire remain'd unscorch'd.
Besides, I ha' not since put up my sword,
Against the Capitol I met a lion,
Who glaz'd upon me, and went surly by,
Without annoying me; and there were drawn
Upon a heap a hundred ghastly women,
Transformed with their fear, who swore they saw
Men all in fire walk up and down the streets.
And yesterday the bird of night did sit
Even at noon day, upon the market-place,
Hooting and shrieking. (I,3,15 ff.)

Die Embleme des Sklaven, aus dessen linker Hand Flammen schlagen, und der brennenden Männer¹, die die Straße abschreiten, akzentuieren zwei verschiedene Aspekte des drohenden Aufstands. Der Sklave ist Exponent der sich zur Wehr setzenden Unterdrückten, die Cassius angesprochen hatte, seine Entsprechung ist der domestizierte Löwe. Beide sind Chiffren einer verkehrten Weltordnung, als deren Konsequenz der in den Flammenmännern personalisierte Bürgerkrieg ("civil strife") er-

1 Das Motiv des Feuers, wohl als Anspielung auf das Epitheton ornans des Kriegsgottes Mars, durchzieht das gesamte Drama. In I,3,129 charakterisiert Cassius den Plan der Verschwörer als "most bloody, fiery, and most terrible". Der erste Impuls der Bürger Roms nach der Rede Antonys ist der der Brandstiftung. Portia gibt sich, als sie glauben muß, daß alles verloren sei, den Flammentod, und nach dem Tode des Brutus heißt es "The conquerors can but make a fire of him" (V,5,56). Damit geht wie schon in der Cinnaszene (III,3) das Brandstiftermotiv endgültig auf die Gegenseite über.

scheint, der das ganze Land in Mitleidenschaft ziehen wird. Ein weiteres Zeichen solcher Verkehrung der natürlichen Ordnung ist das Bild der schreienden Eule, die am Tag auf dem Marktplatz sitzt, dem locus communis der domestischen Angelegenheiten der Gesellschaft. Und auch Caesars Frau, Calpurnia, nimmt in einem an Bedrohlichkeit gesteigerten Vorzeichenkatalog den Topos der verkehrten Welt wieder auf, indem sie nach knapper Erwähnung der zivilen Agonie sich ganz den militärischen Aspekten des drohenden Unheils zuwendet:

A lioness hath whelped in the streets;
And graves have yawn'd and yielded up their dead;
Fierce fiery warriors fight upon the clouds
In ranks and squadrons and right form of war,
Which drizzled blood upon the Capitol;
The noise of battle hurtled in the air,
Horses did neigh, and dying men did groan,
And ghosts did shriek and squeal about the streets.
(II,2,17)

Damit erscheint das universale Warnbild einer hyperbolisch mit der Apokalypse gleichgesetzten "confusion"¹, die - wie sich in den Worten des Trebonius zeigt - nach Caesars Tod zur politischen Realität wird:

Men, wives and children stare, cry out and run
As it were doomsday. (III,1,96 ff.)

Das zur antizipatorischen Bezeichnung des zu erwartenden Chaos dienende Panorama der Szene I,3 - aus der Perspektive des Universums gesehen - hat seine präzise Entsprechung in der Volksszene mit Cinna, dem Poeten (III,3) und der in den 2 Szenen

1 Ein Motiv, das besonders in den Chorliedern der Dramen Senecas sein literarisches Vorbild findet, z.B. "Thyestes", Z. 822 ff.:

"No stars come out, there is no light in the firmament, nor does the moon dispel the inspissated gloom. Whatever this portent may be (would it were really night!), our hearts tremble, stricken with intense fear lest the whole universe collapse in fragments in the general ruin, lest chaos should come again and overwhelm both gods and men, and earth and sea be engulfed with the wandering planets scattered over the sky..".

nach der Totenrede des Ant., sich ihr anschließenden Proskriptionsszene, die beide - nunmehr ganz vom irdischen Blickwinkel gesehen - die reale politische Konsequenz des Mordes an Caesar benennen ¹.

R II II,4

Der "world upside down" - Topos, dem die Literatur des frühen elisabethanischen Zeitalters noch unbedingte Glaubwürdigkeit zumißt ², wird bei Shakespeare einerseits zwar unreflektiert übernommen, andererseits aber auch modifiziert und ins Indirekte verlagert ². Die Verkehrung der Weltordnung erscheint in Richard II in einer im walisischen Feldlager spielenden Szene nur noch in einem Bericht über Vorzeichen, aus denen teilweise falsche Schlüsse gezogen werden. In dem von einem walisischen Hauptmann kolportierten Gerücht spiegelt sich zunächst nur Richards Verlust der wichtigsten Heeresgruppe, der Waliser, die die beobachteten Zeichen zum Anlaß nehmen, den König, von dem seit zehn Tagen keine Nachricht gekommen ist, im Stich zu lassen:

1 Vgl. Kap. a) Parallelen.

2 Ben Jonsons Komödie Volpone (1606?) kann als komische Neuformulierung des Themas der Unordnung verstanden werden. "Ordnung steht hier nicht für soziales Gleichgewicht oder politische Hierarchie, sondern meint ein Differenzierungsprinzip in der Natur, durch das jede Gattung, jedes Geschlecht seine besondere Identität bewahrt. Durch den Verlust scharf gezogener Trennungslinien zwischen Mensch und Tier, zwischen Tier und Tier und zwischen männlich und weiblich, werden alle Kreaturen zu Ungeheuern. Die elementare Struktur der Natur ist verletzt. Die astronomischen Zeichen, die in II,1 von Sir Pol und Peregrine im Zusammenhang mit Tierwunde erörtert werden, reflektieren die Umwälzung des Kosmos selbst, die der Entartung des Menschen folgt." Vgl. J.A. Barish "Die Doppelhandlung in Ben Jonson's Volpone; in: Interpretationen VII, Hg. W. Erzgräber (Frankfurt, 1970), S. 166 f..

'Tis thought the king is dead; we will not stay.
The bay trees in our country are all wither'd,
And meteors fright the fixed stars of heaven;
The pale-fac'd moon looks bloody on the earth,
And lean-look'd prophets whisper fearful change;
Rich men look sad, and ruffians dance and leap -
The one in fear to lose what they enjoy,
The other to enjoy by rage and war.

These signs forrun the death and fall of kings. (8 ff.) ¹

Wie im Macbeth II,4 und Julius Caesar I,3 reflektiert hier der Topos der verkehrten Welt die Verkehrung des realen politischen Weltlaufs. Die "fixed stars" entsprechen der rechtmäßigen Herrschaft Richards, und auf Bolingbroke, seinen Kontrahenten, verweist der sie bedrohende Meteor. Ihr Thronstreit, der das Land in den Bürgerkrieg stürzt, ist fixiert in der Metapher "The pale-fac'd moon looks bloody on the earth" (11). Das Vertrocknen der Lorbeerbäume - der "baytree" ist ein Emblem der Unsterblichkeit - dient hier zur Bezeichnung der Todesgefahr, einer Gefahr, die durch die Hinrichtung von Richards Getreuen, Bushy und Greene in der anschließenden Szene deutlich akzentuiert wird. Hat Bolingbroke schon damit die Metapher des blutigen Monds ins Reale gewendet, so werden seine mörderischen Absichten in seiner anschließenden Willenserklärung noch deutlicher:

I'll use the advantage of my power
And lay the summer's dust with showers of blood
The which, how far from off the mind of Bolingbroke
It is, such crimson tempest should bedrench
The fresh green lap of fair King Richard's land,
My stooping duty shall show. (III,3,42 ff.)

Und auch Richards Pläne, die wiederum die Metapher vom blutroten Gesicht aufnehmen, verheißen kaum Besseres:

1 Von ähnlichen Vorstellungen geprägt ist die Apostrophe Bedfords nach dem Tod Henry V. in 1 Henry VI:

Hung be the heavens with black, yield day to night!
Comets, importing change of times and states,
Brandish your crystal tresses in the sky,
And with them scourge the bad revolting stars
That have consented unto Henry's death! (1 ff.).

But ere the crown he looks for live in peace
Then thousand crowns of mothers' sons
Shall ill become the flower of England's face,
Change the complexion of her maid-fair peace
To scarlet indignation and bedew
Her pastures' grass with faithful English blood. (III,3,95)

Hier rückt zusehends ein Gemeinwohl ins Blickfeld, dem sein Ordnungsfundament entzogen ist:

Rich men look sad, and ruffians dance and leap.

Deutlich begünstigt die Sympathieelenkung Richard, hier wie in den Spiegelstellen III,2,111 ff. und III,3,183, die den Topos von der Sympathie der Natur wieder in die Sozialsphäre verlagern:

White beards have armed their thin and hairless scalps
Against thy majesty; boys, with women's voices,
Strive to speak big, and clap their female joints
In stiff unwieldy arms against thy crown;
Thy very beadsmen learn to bend their bows
Of double fatal yew against thy state;
Yea; distaff-women manage rusty bills
Against thy seat: both young and old rebel,
And all gone worse than I have power to tell.
(III,2,111 ff.)

Wie direkt die Bildsprache mit der Realsphäre korrespondiert, zeigt sich noch einmal in Richards empörtem Ausruf in der Depositionsszene (III,3,183 f.)

Come down? Down court! down king!

For night-owls shriek where mounting larks should sing.

Die schon hier vorgenommene Verknüpfung von Nacht und Unrecht - sie war schon im Macbeth zu beobachten - wird bestätigt in Richards Belehrung seines Vetters Aumerle. Auch das Motiv des Errötens (vgl. unser erstes Zitat) wird hier wiederaufgenommen:

Discomfortable cousin! know-st thou not
That when the searching eye of heaven is hid
Behind the globe, that lights the lower world,
Then thieves and robbers range abroad unseen
In murders and in outrage boldly here
But when from under this terrestrial ball
He fires the proud tops of the eastern pines
And darts his light through every guilty hole,

Then murders, treasons, and detested sins,
The cloak of night being pluck'd from off their backs,
Stand bare and naked, trembling at themselves?
So when this thief, this traitor, Bolingbroke,
Who all this while hath revell'd in the night
Whilst we were wandering with the antipodes,
Shall see us rising in our throne, the east,
His treasons will sit blushing in his face,
Not able to endure the sight of day,
But self-affrighted, tremble at his sin. (III,2,36 ff.)

Hier wie in Macbeth (II,4) und Julius Caesar (I,3) verkehrt politisches Unrecht auch den Lauf der Natur, hier wie dort ist Shakespeares Phantasie "inspiriert von der Vorstellung des universalen Zusammenhangs der Welt, so daß jede Saite menschlichen Schicksals eine Fülle von Stimmen zu Mit- und Gegenspiel aufruft" ¹.

Endet die Spiegelszene II,4 im Macbeth noch mit dem hoffnungsfreudigen Wunsch des Old Man

God's benison go with you; and with those
That would make good of bad, and friends of foes! (39 f.)

so kommt hier im Schlußcouplet einer Szene, in der Gerüchte, Mutmaßungen und metaphorische Wendungen vorherrschen, die Realität zu ihrer Geltung:

Thy friends are fled, to wait upon thy foes;
And crossly to thy good all fortune goes. (23 f.)

Die Blutmetaphorik aber erhält (im Schluß des Dramas) ihre reale Bestätigung in Bolingbrokes Geständnis:

Lords, I protest, my soul is full of woe
That blood should sprinkle me to make me grow. (V,6,45 f.)

Daß solche Spiegelstellen als Warnung, ja als Aufforderung zum Nachdenken über die Ursache des Aufruhrs der Naturgewalten fungieren, erhellt aus der an Casca gerichteten Erklärung des Cassius in Julius Caesar:

You look pale, and gaze,
And put on fear and cast yourself in wonder,
To see the strange impatience of the heavens:
But if you would consider the true cause
Why all these fires, why all these gliding ghosts,

1 E. Auerbach, Mimesis (Bern, ²1959), S. 308.

Why birds and beasts, from quality and kind -
Why old men fool, and children calculate,
Why all these things change from their ordinance,
Their natures, and preformed faculties,
To monstrous quality, why you shall find
That heaven hath infus'd them with these spirits
To make them instruments of fear and warning
Unto some monstrous state. (I,3,59 ff.)

Damit ist auch das Inventar dieses Szenentyps aufgeführt, der im Topos der "similitudo impossibilium" einmalige Ereignisse kennzeichnet, die alles vorher dagewesene überbieten ¹. Der Zeitpunkt dieser Ereignisse ist stets die Nacht, eine Nacht, die - erfüllt von mysteriösen Geräuschen - schon als solche das Außerkraftsein der in der Sonne symbolisierten Weltordnung signalisiert (vgl. besonders Richard II, III,2,36 ff.). Diese Nacht ist im Macbeth verursacht durch eine anhaltende Sonnenfinsternis und erinnert dort wie in Julius Caesar an die Apokalypse. In Antony and Cleopatra dient dem Protagonisten die Metapher einer Mondfinsternis zur Bezeichnung seines von ihm selbst erwarteten Untergangs. Auslösendes Moment einer solchen Nacht ist stets ein Eingriff des Menschen in die prästabilisierte Harmonie der Weltordnung ("preformed faculties") und der Gestirne:

The heavens themselves, the planets, and this centre,
Observe degree, priority and place,
Insitue, course, proportion, season, form,
Office, and custom, in all line of order;
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthron'd and spher'd
Amidst the other; whose med'cinable eye
Corrects the ill aspects of planets evil
And posts like the commandment of a king,

1 Vgl. auch die kurze Spiegelstelle im Othello II,1,5 ff., die den gesamten Handlungsablauf in eine Metapher faßt
Methinks the wind hath spoke aloud at land;
A fuller blast ne'er shook our battlements:
If it hath ruffian'd so upon the sea,
What ribs of oak, when mountains melt on them,
Can hold the mortise?

Sans check, to good and bad. But when the planets
In evil mixture to disorder wander,
What plagues and what portents, what mutiny,
What raging of the sea, shaking of earth,
Commotion in the winds, frights, changes, horrors,
Divert and crack, rend and deracinate
The unity and married calm of states
Quite from their fixure. (Troil. I,3,85 ff.)

Die hier beschriebene Verkehrung des Weltlaufs findet ihre Entsprechung in allen Bereichen des Universums: Kinder werden zu Greisen, Greise kindisch (J.C. I,3; Macb. II,4), der Adler unterliegt dem Sperling, der Löwe dem Hasen (Macb. I,2,35) und die Eule, der "obscure bird of night", fliegt am Tag (J.C. I, 3,15 ff.; Macb. II,3,64 und 4,14). Das Gemeinwohl, der zentrale Bezugspunkt der Shakespeareschen Dramen, wankt damit in seinen Grundfesten, bedroht von Feuersbrunst (J.C. I,3,3, ff.; Macb. II,3,63) und Blutzoll (J.C. I,3,17 ff.; Macb. II,4,4 ff.).

d. Embleme

Den Vorzeichen in den oben analysierten "dramatischen" Spiegelungsszenen - sie werden nur in Ausnahmefällen (Antony and Cleopatra IV,3; Macbeth II,4) auf der Bühne sichtbar - entsprechen in drei weiteren eher "epischen" Szenen eigentlich neutrale Requisiten, die im Verlauf der Szene eine emblematische Bedeutung erhalten. Wie ersterer Szenentypus so spiegelt auch dieser die momentane Situation des gesamten Staats und deutet zugleich auf bevorstehendes Unheil voraus.

Unter "emblematisch" soll hier die sinnbildliche Bedeutung einer Szene verstanden werden, die - im Übertragenen Sinn - alle drei zur Bestimmung eines Emblems notwendigen Momente aufweist, die pictura (in der bildenden Kunst das in Holz geschnittene oder in Kupfer gestochene Gesamtbild), die inscriptio (das lateinisch, griechisch oder volkssprachlich abgefaßte Motto) und die subscriptio oder significatio (die meist epigrammatische Erklärung und Auslegung des Bildinhalts) ¹. Folgt man M. Macks Unterscheidung von zwei zentralen Aspekten der künstlerischen Verfahrensweise Shakespeares, der psychologischen und der emblematischen, deren erste dem "engagement" und deren zweite dem "detachment" dient, so wären die Szenen III,4

¹ Vgl. A. Schöne, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock (München, 1964), S. 18 f. und A. Henkel/A. Schöne (Hg.), Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts (Stuttgart, 1967), S. XII f.. R. Fricker, "Das szenische Bild bei Shakespeare", in: Annales Universitatis Saraviensis V (1956), 227-40; H. Oppel, Titus Andronicus. Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie, Schriftenreihe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, NF 9 (Heidelberg, 1961), S. 67-83; Martha H. Golden, The Iconography of the English History Play (Columbia, 1964) und "Stage Imagery in Shakespearean Studies", in: Shakespearean Research Opportunities 1 (1965), 10-20 und D. Mehls Aufsätze "Emblematik im englischen Drama der Shakespearezeit", in: Anglia 87 (1969), 126-146 und "Schaubild und Sprachfigur in Shakespeares Dramen", in: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West (Heidelberg, 1970), 7-29.

in R II und II,4 in 1 H VI zu dem letzteren "epischen" Szenentypus zu rechnen, der eher statischen als dynamischen Charakter hat ¹.

R II, III,4

Die Gärtnerszene in R II - sie wird umrahmt von zwei handlungsreichen Szenen, die in Richards Unterwerfung und Absetzung kulminieren - hat wie die meisten Shakespeareschen Spiegelszenen zugleich trennende und verbindende Funktion. Als Reflexions- und Gesprächsszene treibt sie, dem spacing of effects dienend, die beiden Handlungshöhepunkte des dritten Akts auseinander. Ihr Schauplatz, der zwischen der Nordwestküste von Wales und London gelegene Garten des unparteiischen Duke of York, eines Onkels von Richard und Bolingbroke zugleich, liegt räumlich zwischen den streitenden Parteien. Aus Bristol werden in diesen Garten durch einen Boten Yorks Anbiederungsbriefe von Bolingbroke an die Königin überbracht (vgl. III,1, 40 f.), und der Weg der Monarchin, die sich hier erholen will, wird aus dem Garten wieder zurück nach London führen "to meet at London London's King in woe". (100). Der Vermittlungsschaarakter der Szene ist damit auch in ihrer äußeren Form ausgedrückt.

Sorgenvolle Vorahnungen ² - offenbar durch die Lektüre der erwähnten Briefe verursacht - lassen die Königin zu Beginn der Szene III,4 in den ländlichen Garten fliehen, um dort im heiteren Spiel Ablenkung vom Leidensdruck der Realität zu finden:

What sport shall we devise here in this garden
To drive away the heavy thought of care? (1 f.)

1 Vgl. M. Mack, "Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays", in: Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of Hardin Craig (London, 1963), S. 275-96.

2 Vgl. den Beginn der Komödie The Merchant of Venice.

Die Erörterung verschiedener Möglichkeiten des Zeitvertreibs (im Gespräch mit einer Hofdame) aber ist von vornherein dazu bestimmt, in einem ständig abgewandelten Spiel ausweglos um die beiden antithetischen Begriffspaare "delight" und "sorrow" und "joy" und "grief" zu kreisen. Der von der bevorstehenden Abdankungsszene bedrohte Balancecharakter der Handlung reicht bis tief in die sprachliche Form der Szene. Alle fünf Ablenkungsvorschläge der Hofdame (Bowling, Tanzen, das Erzählen von Geschichten, Singen und Weinen) werden auf die genannten Begriffspaare bezogen, ohne daß eine Entscheidung zugunsten des einen oder anderen getroffen werden kann. Da aber die Königin feststellen muß, daß jede der Ablenkungsmöglichkeiten nur erneut an ihren Schmerz erinnert, werden alle abgelehnt. Bereits hier wird das Korrespondenzsystem des Hauptteils der Szene vorbereitet: wie die Arten des Zeitvertreibs jeweils mit Freude und Schmerz korrespondieren, so verweisen die Pflanzen des Gartens jeweils auf die Exponenten des Staatswohls oder -ruins. Und wie "joy" und "sorrow" nur Scheinalternativen sind, so ist auch die in der Erklärung des Gärtnergehilfen erwogene Entscheidung für oder gegen das Jäten des Unkrauts nur ein Scheinproblem, da die Vernachlässigung des Gartens (bzw. des Staats) unweigerlich den allgemeinen Ruin nach sich ziehen würde. Damit ist die Notwendigkeit der Absetzung Richards eigentlich schon von vornherein ausgemacht, und die fünf vorgeschlagenen escape-Möglichkeiten der Hofdame verweisen die Königin zurecht nur auf das übergroße Ausmaß einer Trauer, die sich durch nichts mehr von der Ahnung der bevorstehenden Notwendigkeit ablenken lassen kann. In der Bewegung von detaillierter Konkretion (Ablenkungsvorschläge) zu formalistischer Abstraktion (Reaktion der Königin ¹ offenbart sich hier die

1 Richards Monolog vor seiner Ermordung (V,5,1-66) zeigt nicht nur dieselbe Stiltendenz, sondern auch ähnliche Gedankenspiele und eine vergleichbare Metaphorik (um die Musik kreisend) auf. Die Gartenszene weist damit über ihren unmittelbaren Kontext hinaus und verbindet sich mit Strukturprinzipien wesentlicher Momente im gesamten Drama.

Intentionalität eines Szenenbruchstücks, das die Erstellung eines exakten Situationsbewußtseins anstrebt, indem es die tatsächliche Thematik, um die alles kreist (Richards Absetzung), ins Indirekte verlagert.

Der Vermittlungscharakter der Szene aber ist im äußerlich lokalen und in der differenzierten Sprachantithetik nicht erschöpft, sondern wird thematisch explizit im Bild der Waage (84 ff.), auf der die fortunes der beiden Kontrahenten, Richard und Bolingbroke, sich entscheiden. Von Richard heißt es hier:

Depress'd he is already, and depos'd
'Tis doubt he will be... (68 f.)

Der Moment des szenischen Stillstands, der scheinbaren Ausgewogenheit der dramatischen Kräfte, ist nur die Ruhe vor dem Sturm.

Der Vermittlungscharakter der Szene, ihre lokale Neutralität im Feld der kämpfenden Parteien, ihre Tendenz zu Reflexion und symbolischer Spiegelung des Geschehenen wie auch die stilisierte, zeichenhaftem Ausdruck günstige Sprache der Gärtner¹ - allesamt Vorbedingungen von Objektivität - weisen auf die erhöhte Relevanz jedes einzelnen ihrer Momente. In der im Wortsinn beschaulichen Geborgenheit des Gartens nimmt die Natur vermittelt ihrer "dumb significants" (1 H VI, II, 4, 25) symbolhafte Bedeutung an. Diese Natur, von Menschenhand geordnet wie das Staatswesen, aber erweist sich als bedroht. Szene und Metaphorik bedingen in unmittelbarem Bezug von Bildsprache und Handlungsanweisung einander wechselweise. Garten, Gärtner und Unkraut spiegeln wie im sprichwörtlichen Gemeingut des elisabethanischen Zeitalters Staat, Regent und die Feinde des Gemeinwohls². Die Handlung verbreitert sich damit, die Be-

1 Wenn die Königin die Diktion der Gärtner als harsh und rude bezeichnet (74), so bezieht sich das auf den Inhalt, nicht auf die Sprachebene.

2 Vgl. H. Grabes, "The Tragedie of King Richard the second", in: Poetica 2 (1968), S. 208.

drohtheit des *salus communis* rückt ins Blickfeld:

Showing, as in a model, our firm estate,
When our sea-walled garden, the whole land,
Is full of weeds. (42 f.)

In Königin und Gärtner stehen sich Adel und Volk gegenüber. Die eminente Bedeutung dieser Konfrontation zeigt sich in den Moralitäten, wo die Volksfigur - sie heißt "People", "Honesty", "Miller" oder "Piers Plowman" - als Gegenspieler des intrigierenden "vice" auftretend die Bedrohung oder Verkehrung der natürlichen Ordnung durchschauen und dem jeweiligen Regenten objektiv richtige Ratschläge geben kann¹. Durch Richards subjektive Abhängigkeit von Schmeichlern ist dieser Prozeß verhindert worden und muß jetzt an der Ersatzfigur der Königin nachgeholt werden. Die Konstellation Adel - Volk in III,4 erinnert indirekt an dieses Versagen des Herrschers, das in zwei vorangehenden Szenen bereits thematisiert worden war. In der Szene I,4, in der Richard in Anwesenheit seiner Günstlinge Bagot und Greene Bolingbroke angebliche "courtship to the common people" (24) als den eigentlichen Grund für dessen Verbannung angibt, und in II,1, wo die Gegenpartei den Einfluß der Schmeichler an Richards Hof und seine Unterdrückung der "commons" beklagt (246). In der Gärtnerszene findet sich nun der Beweis für die Aufrichtigkeit des Volkes, die Heuchelei der Schmeichler aber kristallisiert sich in den Metaphern der "noisome weeds" und "caterpillars" (38,47), die Bolingbroke bereits vorformuliert hatte:

...Bushy, Bogot, and their complices,
The caterpillars of the commonwealth,
Which I have sworn to weed and pluck away. (II,3,165 f.)

1 Diese Gestalt ist bei Shakespeare häufig auch ins Bürgerliche verlagert. In R III, II,3 kommentieren drei citizens hellstichtig die Lage des Staates nach Edwards Tod. Sie erscheinen als typische Repräsentanten der Gesellschaft, um deren Wohl es geht. Ähnliche Volks- oder Bürgerfiguren sind auch Iden (2 H VI, IV,2), der Scrivener (R III, III,4).

Wie für die Vorzeichen der vom Topos der verkehrten Welt bestimmten Szenen, so gibt es auch für die emblematischen Pflanzen dieser Szene ("herbs swarming with caterpillars", "too fast growing sprays", "young dangling apriocks and fruit-trees all unprun'd") keine Entsprechungen. Die bildlich statische Korrespondenzschärfe des Emblems weicht einer dynamischen Funktionalisierung. Nicht die Korrespondenzen stehen im Vordergrund der Szene, sondern die Aktion der Gärtner, die mit der Etablierung des alten Ordnungssystems zu synonymisieren ist. Allein schon ihr Gesprächsthema ist Indiz des bevorstehenden Umsturzes; wie die Königin antizipierend bemerkt:

They'll talk of state, for everyone doth so
Against a change; woe is foreun with woe. (27 f.)

Der Gehilfe des Gärtners, der sich wundert, warum der Garten in Ordnung gehalten werden muß, wenn das Land mangels Fürsorge dem Ruin anheimfällt, wird über die bevorstehende Inthronisation Bolingbrokes belehrt, die die Verkehrung des Ordnungssystems rückgängig zu machen verspricht, und soll - Bolingbrokes Absichten antizipierend - das nachholen, was Richard versäumt hat: die Ausmerzung der schädlichen Pflanzen im Garten (bzw. der Staatsfeinde und Schmarotzer). Der Gärtner ermahnt mit der Aufforderung:

Go thou and like a executiones
Cut off the heads of too fast growing sprays
That look too lofty in our commonwealth.

seinen Gehilfen zu einer Aktion, die Bolingbroke mit der Hinrichtung von Bushy und Greene bereits vorweggenommen hat (III, 1). So gesehen gibt die Gärtnerszene, indem sie Richard kritisiert

Had he done so, himself had borne the crown,
Which waste of idle hours hath quite thrown down. (65 f.)

Bolingbroke in absentia ein Exempel vorbildlicher Regentschaft, und ist damit in gleicher Weise voraus- wie rückbezogen. Als negativer und positiver Warnspiegel zugleich steht sie in einer Tradition, die vom Matthäus-Evangelium über die

Antike bis ins Mittelalter reichend in den satirischen Schriften und Fürstenspiegeln der Frührenaissance zu neuer Blüte kommt ¹.

Wie im Märchen die eitle Prinzessin in den Spiegel schaut um Aufschluß über ihr Aussehen zu erlangen, so schauen und hören die Königin und ihre Hofdame zu Beginn der Szene III,⁴ verborgen dem Gärtner zu. Das Gehörte aber gibt ihnen nicht nur Auskunft über ihre Lage, sondern sprengt schließlich die Belauschungssituation selbst, so daß die Zuhörer hervortreten und am Gespräch teilnehmen. Der durch den Zweifel der Königin an der Glaubwürdigkeit der Gärtner erst zum Vorschein kommende absolute Gültigkeitsanspruch der Szene wird - durch die Dramaturgie der Belauschungssituation dynamisiert - dramatisch fruchtbar erst in den folgenden Szenen. Das Kontrastbild vom Garten Eden - der eine der Gärtner wird mit Adam verglichen - wird ex post durch den Eindruck jener Unordnung verstärkt, die sich im nicht-paradiesischen Garten der Erde etabliert hat. Die parabelartige Gartenszene bringt damit nicht nur der Königin Aufschluß über die wahre Lage des Staates, sondern auch dem Zuschauer, der erst jetzt das volle Ausmaß der jähren Selbsterkenntnis Richards (in der folgenden Abdankungsszene) ermessen kann. Sein Blick in den Garten offenbart ihm die Lage Englands wie Richards Blick in den (realen) Spiegel ihm seine eigene Situation enthüllt ². Die Zerstörung des schmeichelhaften Abbilds im Spiegel, welches den Ratschlägen von Richards Höflingen entspricht:

... O flatt'ring glass,
Like to my followes in prosperity,
Then dost beguile me (IV,1,279 ff.)

1 Textstellen aus der Tradition der Gartenparabel bei P. Ure im Vorwort zu seiner Textedition "King Richard II", Arden Ed. (London, 1966), S. LII ff..

2 Vgl. P. Ure, "The Looking-Glass of Richard II", in: PQ 34 (1955), 219-224.

ist damit nicht nur im Nachhinein ein Verweis auf Richards Neigung zu Selbstbespiegelung und Selbstdramatisierung, sondern ebenso ein Zeichen beginnender Selbsterkenntnis - ganz wie es die von Northumberland empfohlene Lektüre der Schriften über seine "folly" sein soll. Hier verwandelt sich die bisher vorwiegend epische Historie zu einer Tragödie (das Zerschlagen des Spiegels bedeutet den Tod), in der wahre Erkenntnis und Tod unmittelbar zusammenhängen.

1 H VI, II,4

Besteht das Personal der Gartenszene in Richard II (III,4) ganz aus Nebenfiguren, so das einer weiteren Gartenszene in 1 Henry VI (III,4) fast ausschließlich aus Hauptpersonen. Dennoch gehört auch diese Szene zum Typus der Spiegelszenen, da sie das Ergebnis der zum zentralen Handlungsablauf gehörenden Auseinandersetzung der streitenden Parteien (in einer nicht gespielten Szene in der Temple Hall) auf sinnbildhaft ausgedeutete Requisiten projiziert. Die Szene belegt, daß in der Darstellung Shakespeares der Beginn der Rosenkriege mit den ersten Adelsstreitigkeiten zusammenfällt, also in der Zeit des Hundertjährigen Krieges (1353-1453) und vor dem historischen Aufstand des Jack Cade (1450) anzusiedeln ist ¹.

Den - wie berichtet wird - lautstarken Auseinandersetzungen in der Temple Hall folgt jetzt ein unheilverkündendes Schweigen, welches Richard Plantagenet mit der Frage:

Great lords and gentlemen, what means this silence?

Dare no man answer in a case of truth? (1 f.)

unterbricht. Die Antwort auf diese Frage aber erfolgt nicht verbal, sondern durch eine Geste, durch das Pflücken der Rosen. Durch diese Symbolisierung des Rechtsstreits durch "dumb

1 Vgl. H. Müller, "Die Gestaltung des Volkes in Shakespeares Historiendramen, untersucht am Beispiel Heinrichs VI.", in: SJ Ost 1970 (Weimar, 1970), S. 139 f..

significants" (26), die späteren Wappenzeichen der Häuser Lancaster ("rote Rose") und York ("weiße Rose"), verlagert sich der Akzent der Szene - ihre Schlüsselworte sind "truth" (2,5, 20,29,46,64) und "right" (38,42) beziehungsweise "wrong" (57, 82) - vom Streitobjekt (Thronfolge) auf die Parteienbildung. Das Haus Lancaster ist vertreten durch Somerset, dem sich hier noch Suffolk beigesellt, das Haus York durch Plantagenet, Warwick, Vernon und einen Richter. Die Rechtslage erscheint als so kompliziert, daß selbst die zum Schiedsrichter aufgerufenen Grafen Suffolk und Warwick sich außerstande erklären, die "nice sharp quilllets of the law" (17) zu lösen, - was sie freilich nicht hindert, je einer Partei beizutreten.

Der durch den symbolischen Bedeutungsgehalt der Rosen visuell betonte Parteienhader findet seine verbale Entsprechung in der wechselseitigen Zurechnung der Farbqualitäten "weiß" und "rot" zu den Exponenten jeder der beiden Parteien. Sprach- und Schaubild sind damit ganz buchstäblich aufeinander bezogen. Plantagenet argumentiert, daß die Blässe Somersets für ihn (Plantagenet) Stellung nähme, während Somerset erwidert, das errötete Gesicht Plantagenets spräche für seine (Somersets) Sache, und in der gleichen Weise verbinden sich "weiß" und "Unschuld" (maiden blossom, 75) sowie "rot" und "Blut" (bleeding, bloody, 50,61). Wie in der Gartenszene in R II (III,4) so verdeutlicht auch hier eine rhetorische Exegese (des "canker", 68 und des "thorn", 69 der Rosen) das Unheil, das dem Gemeinwohl droht, und leitet über zu Rückblick und Vorausschau. Vergangenheit wird im Streit über Plantagenets Vorfahren (83 ff.) lebendig und Zukunft in Warwicks Prophezeiung:

This brawl today,
Grown to this faction in the Temple Garden,
Shall send between the Red Rose and the White
A thousand souls to death and deadly night. (124 ff.)

Der Handlungsort, der hier im Szenenschluß (wie auch im Beginn) so deutlich hervorgehoben wird, dürfte sich durch die

Verwendung von Baumrequisiten, etc. allein schon äußerlich als besonders geartet hervorgehoben haben ¹. Die Templegartenszene, deren gesteigerte Bedeutung stilistisch durch die gehäufte Verwendung von deiktischen Adverbien betont wird (zwanzig in hundertvierunddreißig Zeilen), hebt sich damit auch vom Visuellen her als ein geschlossener Szenentypus von den handlungstragenden Hauptszenen ab.

Per. II,1

Emblematischen Charakter wie die zwei vorangegangenen Szenen trägt auch die Szene II,1 in "Pericles". Das metaphorische "Lächeln der Sterne" (als Ausdruck eines günstig gesonnenen Schicksals), das der Protagonist, Prinz Pericles im Schluß der letzten Szene des ersten Aktes erhofft, - eine Formulierung, die der Theaterzuschauer zu Beginn der Szene II,1 noch im Ohr hat, wenn Pericles die "angry stars of heaven" apostrophiert - verwirklicht sich hier in einer Nebenszene mit drei Fischern, die der soeben dem Unwetter des Meeres Entronnene belauscht. Hat die tobende See das Leben des Prinzen verschont, so tun die Fischer ein weiteres zu seiner Rettung, indem sie ihm seine aufgefischte Rüstung zurückgeben und ihn zum Hof des Königs Simonides schicken, um dort um dessen Tochter Thaisa zu werben. Steht damit das Schicksal des Protagonisten unter günstigerem Stern, so noch keineswegs das der arbeitenden Bevölkerung des Landes, deren Zustand sich in einem Vergleich des dritten Fischers, des Untergeordneten, spiegelt:

The great ones eat up the little ones. I can compare
our rich misers to nothing so fitly as to a whale;
'a plays and tumbles, driving the poor fry before
him, and at last devour them all at a mouthful. Such
whales have I heard on o' th' land, who never leave
gaping till they swallow'd the whole parish, church,
steeple, bells, and all. (31 ff.)

1 Vgl. W. Habicht, "Becketts Baum und Shakespeares Wälder",
in: SJ West (1970) (Heidelberg, 1970), 77-98.

Die Szene weist alle zur Bestimmung eines Emblems notwendigen Momente auf: Pericles, der im Beiseite den Kommentar "A pretty moral" (39) abgibt, verwendet den "terminus technicus" der zeitgenössischen Emblemliteratur ¹, als inscriptio (Motto) gilt das Wort des dritten Fischers "The great ones eat up the little ones", ihr folgt die subscriptio, die Auslegung, in welcher eine Parallele zwischen dem Walfisch und den reichen Geizhalsen gezogen wird, und der Kommentar des Protagonisten:

How from the finny subject of the sea
These fishers tell the infirmities of men;
And from their watry empire recollect
All that may men approve or men detect! (52)

schließlich verdeutlicht den emblematischen Sinn der Szene vollends.

Dem Unheil, das Pericles durch den König Antiochus droht, hat sich (auf unterer sozialer Ebene) eine Gefahr beigesellt, die sich auf den ganzen Staat bezieht, die Gefahr eben jener Verelendung, deren Bild die am Hof des Gouverneurs von Tarsus spielende Szene I,4 bereits gezeichnet hat. Zugleich aber deutet sich in den naiv-komischen Worten des dritten Fischers, der das Emblem wörtlich nimmt, das Motiv des Aufruhrs an:

When I had been in his belly, I would have kept such
a jangling of the bells, that he should never have
left till he cast bells, steeple, church, and parish
up again. (44 ff.)

und

We would purge the land of these drones, that rob
the bee of her honey. (50 f.)

Das positive Gegenbild solcher Ausbeutung erscheint in dem der Szene II,1 vorangesetzten Prolog Gowers:

1 Vgl. die Verwendung des Begriffs "moral" im Titel von Geoffrey Whitney's 1586 erschienene Emblemsammlung: A Choice of Emblemes ... , Englished and Moralized and divers newly devised.

Good Helicane, that stay'd at home,
Not to eat honey like a drone
From others' labours. (17 ff.)

Das Motiv der Reinigung vom Übel durch Erbrechen aber hat sich an Pericles bereits realisiert. "What a drunken knave was the sea to cast thee in our way." (61) ¹, so kommentiert der zweite Fischer eine Situation, die die - analoge - Rettung der Thaisa, der Frau des Pericles (III,2) vorwegnimmt. Wiederum das Motiv des Erbrechens aufnehmend ruft Cerimon bei ihrem Anblick aus:

'Tis a good constraint of fortune it (the sea)
belches upon us. (55)

Und auch die Vereinigung des Prinzen mit Thaisa und seiner Tochter Marina im fünften Akt wo Pericles durch einen Sturm in Mytilene an Land getrieben wird, greift implizit auf dasselbe Motiv zurück:

Das Detailbild der Nebenszene erscheint als das Zeichen einer neuen Welt, einer Welt, die im verbalen Entwurf des Auf-
rührs gegen die schlechte Realität bereits jene Momente der Disharmonie des Weltzustands durchschaut, die sich in der - von der Vorstellung einer prästabilisierten Harmonie bestimmten - Haupthandlung von selbst versöhnen. Diese Versöhnung disparater Momente aber ist gefaßt im (doppelwertigen) Bild des Erbrechens, als selbsttätigem Reinigungsprozeß und als bewußt herbeizuführendem. Wie das Meer den schiffbrüchigen Pericles am Ort der Begegnung mit Thaisa ausspeit, so spült es Marina und ihren Vater dort an Land, wo ihre Vereinigung bevorsteht. Greift also in der Haupthandlung die Natur selbst aus eigenem Antrieb ein, um die Disharmonie des Weltzustands

1 Das gleiche Motiv des Erbrechens infolge von Trunkenheit signifiziert in der Pförtnerszene im Macbeth (II,3) metaphorisch die Reinigung des Gemeinwesens von drohendem Übel.

zu beheben, so muß in der Nebenhandlung sich der unterdrückte Mensch gegen die Verursacher des Unheils stellen, das ihm droht, und sie zur Herausgabe des widerrechtlich Angeeigneten zwingen. Die Spiegelszene II,1 nimmt in der Metapher des Erbrechens (als Reinigung vom Übel) den Ausgang einer "Komödie" vorweg, die sich als solche durch die Gestaltung eines Unheils ausweist, das letztlich doch keinen Schaden anrichten kann. Mit der im Dramenschluß sich andeutenden, nicht aber ausgeführten Machtübernahme jenes Herrschers, der die Berechtigung des von den Fischern geführten Vergleichs einsieht, scheint auch deren Unterdrückung aufgehoben.

e. Handlungskommentar

Im Gegensatz zu den Szenen, die als Integrationspunkt eines ganzen Dramas dienen, dessen Intentionalität sie brennpunktartig konzentrieren, haben die kommentatorischen Nebenszenen - sie visieren am deutlichsten die Rezeptionsebene an - die Funktion, punktuell eine spezifische dramatische Situation widerzuspiegeln und die Erwartung des Zuschauers durch eine kritische Komplementärperspektive in eine bestimmte Richtung zu lenken. Von Nebenfiguren wird hier im Dialog ein Bild des Protagonisten entworfen, "das als lebendiger Spiegel im Ganzen des Dramas weiterwirkt, und somit als dramatisches Strukturelement zu werten ist, das keiner direkten psychologischen Gesetzmäßigkeit folgend einfach durch seine Präsenz und seinen Stellenwert im Feld des Dramas seine Funktion erfüllt" ¹.

Ant. I,1, 1-13

Vor dem eigentlichen Handlungsbeginn von Antony and Cleopatra wird in einer epischen presenter-scene, die zum Zweck einer stärkeren Dynamisierung der Handlung die im vorshakespeareanischen Drama übliche konventionell epische Beschreibung der Hauptpersonen zu subjektiver Deutung weiterentwickelt, das Kernproblem des Dramas exponiert ². Die Szene beginnt mitten im Gespräch mit einem Urteil aus der Perspektive einer Neben-

1 Vgl. P. Günther, "Shakespeares 'Antony and Cleopatra'. Wandel und Gestaltung eines Stoffes", in: SJ 1968 (Heidelberg, 1968), S. 100 f..

2 Zur Interpretation dieser Szene vgl. bes. W. Rosen, Shakespeare and the Craft of Tragedy (Boston, 1960), S. 26; E. Th. Sehr, Der dramatische Auftakt in der elisabethanischen Tragödie (Göttingen, 1960), S. 187 f.; A.P. Riemer, A Reading of Shakespeare's Antony and Cleopatra (London, 1968), S. 26; R. Williams, Drama in Performance (London, 1968), S. 63. Den gesamten ersten Akt interpretiert H. Fischer in seiner Dissertation, Interpretationskommentar zu Shakespeares Antony and Cleopatra (Erster Akt) (Diss. München, 1957), vgl. bes. S. 1-22.

figur (Philo), das sich - wie das der Exponenten der konventionellen presenter-scene - stilistisch von den Äußerungen des Gesprächspartners (Demetrius) kaum abhebt:

Nay, but this dotage of our general's
O'erflows the measure. (1 f.)

- eine Beobachtung, die freilich zu einem viel späteren Zeitpunkt durch Antonys eigene Worte bestätigt wird:

These strong Egyptian fetters I must break
Or lose myself in dotage. (I,2,120)

Damit ist eines der zentralen Motive des shakespeareschen Dramas überhaupt exponiert, das Motiv des Selbstverlusts aufgrund einer maßlos verabsolutierten persönlichen Bindung. Es wird erst im entscheidenden Moment der Handlungsführung wiederaufgenommen werden, wenn in der Szene III,7 Antonys Leutnant Canidius resignierend kommentiert

... but his whole action grows
Not in the power on't. So our leader's led,
And we are women's men. (71 ff.)

Schon mit der Eröffnungsszene ist der Zuschauer in die Problematik Antonys eingeweiht, die sich in der Unvereinbarkeit von privaten Interessen und politischem Sachzwang kristallisiert¹.

Doch noch besteht keine Gewißheit über die Glaubwürdigkeit des am Maßstab der virtus ausgerichteten Urteils des Philo, dem - das adversative "nay, but" des Philo weist daraufhin - andere Ansichten zuwiderlaufen.

Wie Philos Gesprächspartner so muß auch der Zuschauer erst durch Augenschein überzeugt werden. In der Hauptszene, die dies bewerkstelligen könnte, aber erscheint Antony durchaus nicht nur negativ: der Absolutheitscharakter seiner Liebe (33 f.) läßt zunächst von außen herangetragene Maßstäbe (wie den

¹ Vgl. hier und im folgenden E.Th. Sehr, Der dramatische Auftakt in der elisabethanischen Tragödie (Göttingen, 1960), S. 187 f..

der virtus) als unangemessen erscheinen. Durch die Beziehung von Haupt- und Nebenszene wird hier eine offenbar "unauflöslische Antinomie der Werte" (römische virtus und absolute Liebe) eingeführt. Die deutliche Sympathie lenkung der Anfangsszene (zu Antonys ungunsten) wird zurückgenommen; nur das Drama selbst kann Aufschluß über den wahren Sachverhalt geben. Die Äußerungen der Nebenpersonen erweisen sich im Nachhinein als subjektiver Handlungskommentar, den der Zuschauer selbst überprüfen muß.

Ant. I,1, 56-60

Der Schlußteil des Rahmens (56-60) greift mit Cleopatras Verdacht eine weitere von Philo bestätigte Schwäche des Helden auf, Antonys offenbar bedingungslose Hörigkeit gegenüber der Befehlsgewalt Caesars:

... who knows
If the scarce-bearded Caesar have not sent
His powerful mandate to you: "Do this or this;
Take in that kingdom, and enfranchise that;
Perform't or else we damn thee." (20 ff.)

Dem.: Is Caesar with Antonius priz'd so slight?

Phil.: Sir, sometimes when he is not Antony,
He comes too short of that great property
Which still should go with Antony. (56 ff.)

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers im Theater wird ausdrücklich auf Antonys Stellung zwischen Caesar und Cleopatra (beide scheinen absolute Unterwerfung zu fordern) und damit auf sein eigentliches Dilemma gelenkt, das sich im Hin- und Hergerissen sein zwischen Selbstverlust und Selbstverwirklichung hypostasiert, wobei freilich ersterem kaum eine reale Chance zuzukommen scheint ¹.

1 Max Lüthi übersieht in seinem Aufsatz "Selbstverlust und Selbstverwirklichung bei Shakespeare" (in: SJ 1965, S. 205-28) dieses Hauptmotiv der Tragödie Antony and Cleopatra.

In der Aufeinanderfolge von Selbstverlust, der teilweise überkompensiert wird, und Selbstverwirklichung realisiert sich die von den Spiegelungsszenen unterstrichene Dialektik der Tragödie Antony and Cleopatra, auf die der expositorische Handlungskommentar der beiden Gefolgsleute des Protagonisten weist:

Look, where they come!
Take but good note, and you shall see in him
The triple pillar of the world transform'd
Into a strumpet's fool. Behold and see. (10 ff.)

Der Schluß der Tragödie kann diese Deutung lediglich noch mit der - Caesar glorifizierenden und Antonys individuelles Versagen bestätigenden - Moral abrunden:

High events as these
Strike those that make them; and their story is
No less in pity than his glory which
Brought them to be lamented. (V,2,363 ff.)

Ant. II,7, 1-18

Ein weiteres Beispiel für kommentatorische Spiegelungsszenen ist die Dienerszene II,7 (1-18), in welcher die zunehmende Trunkenheit des Lepidus aber auch der anderen Teilnehmer am Bankett des Pompeius ¹ thematisiert wird:

Here they'll be, man. Some o' their plants
are ill-rooted already; the least wind in the world
will blow them down. (1 ff.)

Der Hinweis auf die durch Teilhabe an der Macht entstehende Gefahr kennzeichnet hier am Beispiel des Lepidus eine Bedro-

1 Zur Interpretation der gesamten Bankettszene vgl. F.S. Boas, Shakespeare and His Predecessors (New York, 1896), S. 480; H.D. Gray, "Antony's Amazing 'I will to Egypt'", in: MP 15 (1917), 43-52 ("the scene supplies stage time for Ventidius to subdue Parthia"); G. Wilson Knight, The Imperial Theme (London, 1939), S. 221; G.S. Griffiths, "Antony and Cleopatra", in: Essays and Studies by Members of the English Association 31, ed. V. de S. Pinto (London, 1946), 34-67; W. Farnham, Shakespeare's Tragic Frontier (Berkeley, 1950), S. 187 f. und besonders P.J. Aldus, "Analogical Probability in Shakespeare's Plays", in: SQ 6 (1955), 409-414.

hung, die sich auch auf Antony beziehen läßt:

2nd Serv.: Why, this it is to have a name in great men's fellowship. I had as lief have a reed that will do me service as a partisan I could not heave.

1st Serv.: To be called into a huge sphere, and not to be see to move in't, are the holes where eyes should be, which pitifully disaster the cheeks. (12)

Die hier indirekt signalisierten, zunächst zu Lasten des schwächsten Partners sich auswirkenden Unstimmigkeiten im Triumvirat sollen sich im folgenden auch auf Antony auswirken, dessen Niederlage in der Szene IV,3 schon ebenso besiegelt zu sein scheint wie die des Lepidus in II,7.

Ant. III,2, 1-22

Besserer Überschaubarkeit der Haupthandlung dient die dreigegliederte Spiegelungsszene III,2. Ihren Auftakt bildet eine Information über die Abreise des Pompeius, welcher später die Meldung vom Bündnis zwischen Caesar, Antony und Lepidus folgt. Eine stimmungsbetonte Zustandschilderung:

... Octavia weeps
To part from Rome; Caesar is sad; and Lepidus,
Since Pompey's feast, as Menas says, is troubled
With the green sickness (3 ff.),

die die Unzufriedenheit aller Beteiligten offenbart, schließt die aufs äußerste verkürzte, den Eindruck einer raschen Handlungsabfolge erweckende Szene ab, die Entscheidendes nur im Bericht festhält. Da die faktischen Ereignisse durch die Information bereits vorweggenommen sind, kann sich der Zuschauer im folgenden Hauptteil der Szene (23-66) ganz auf die szenischen Momente des Abschieds zwischen Octavia und Caesar konzentrieren. Der Informationsteil mit seinen indirekten Regieanweisungen verdichtet suggestiv die Stimmung beim Abschied des Feldherrn, dem besondere Bedeutung zukommt, da Antonys Vernachlässigung der Octavia später zum Stein des Anstoßes werden soll.

Der Streit zwischen Agrippa und Enobarbus über die Zuneigung des Lepidus zeigt die untergründige Rivalität der jetzt noch miteinander befreundeten Parteien auf und nimmt wiederum andeutend die Haupthandlung vorweg. Agrippa hält Caesar für den größten Feldherrn, Enobarbus jedoch den Antony. Ihre den Überbietungstopoi folgende Versöhnung kann nach der Scheinfreundschaft zwischen Menas und Enobarbus (II,6) nur beunruhigend wirken. Trotz des halberzigen Kompromisses bleiben die Feldherrn (auch aus der Perspektive ihres Gefolges gesehen) Rivalen:

But he loves Caesar best; yet he loves Antony:
Ho! hearts, tongues, figures, scribes, bards, poets
cannot
Think, speak, cast, write, sing number, ho,
His love to Antony, but as for Caesar,
Kneel down, kneel down and wonder. (15 ff.)

Cor. II,2, 1-40

Im Coriolan (1608-9) - Shakespeares letzter Tragödie und unter ihnen das am stärksten real-politisch orientierte Drama - und in den Historien spiegelt nicht die Natur (im Sympathietopos) die Lage des Staates vor oder nach besonderen Ereignissen, sondern die Reaktion des Volkes. Die Szene, in der Coriolan das Volk um die Wahl zum Konsul bittet (II,3), markiert den ersten, mehrfach und auf verschiedene Weise vorbereiteten, Wendepunkt der Tragödie. In II,1, 221-275 stellen die Volkstribunen Sicinius und Brutus den Feldherrn aus ihrer Sicht dar. Verachtung des Volkes, mangelnde Selbstbeherrschung und Unverblümtheit des Ausdrucks stehen hier im Mittelpunkt einer Charakterisierung Coriolans, die die negative Wirkung des Feldherrn auf das Volk antizipiert, nachdem in einem Botenbericht zunächst die Begeisterung der Masse für Coriolan geschildert worden ist (II,1,278 ff.).

Dem Auftritt Coriolans vor dem Senat geht unmittelbar eine Spiegelszene voran, in der zwei Offiziere im Kapitol die Sitz-

kissen für die Senatoren auslegen und dabei diskutieren, was für und gegen den Bewerber um die Konsulswürde spricht. Das Bild wird zunehmend präzisiert. Ist der erste Offizier von Coriolan eingenommen, so durchschaut der zweite dessen Charakterzüge und idiosynkratische Eigenarten umso besser. Hier tauchen alle Schlüsselbegriffe des Coriolanbilds wieder auf: Stolz und Haß auf das Volk (6), Schmeichelei und Undankbarkeit (9) sowie Verdienst um den Staat und Mut (25). Die Begriffe "worthiness" und "nobility" präludieren die Einschätzung Coriolans im Senat (126,133) und im Volk zugleich. Das Verführerische dieser Charakterisierung zeigt sich, wenn der zweite Offizier die Versagung der Konsulswürde als "ingrateful injury" (35) von sich weist und damit die Wendung des dritten Bürgers "ingratitude is monstrous" in der Volksszene (II,3,10) vorwegnimmt. Hier wird das Stimmrecht des Volkes als Scheinformalität zu vorgeplanter Affirmation verstanden, und so interpretiert es auch Coriolan, wenn er von der "Sitte" spricht, die er übergehen möchte. Wie wichtig dennoch Coriolans Wirkung auf das Volk ist, zeigt die folgende Szene (II,3,1-43), in der alle Schlüsselbegriffe wiederaufgenommen und durchdiskutiert werden: Verdienst um den Staat (44), Mut (86 ff.), Stolz (161) und Haß auf das Volk (99), sowie Schmeichelei (82) und Undankbarkeit (10). Das Gespräch der Offiziere in der Szene II,2 weist eben jene Antinomien auf (Verdienst gegen Stolz), die das Volk schließlich bewegen werden, die Wahl Coriolans zu widerrufen.

Cor. IV,5,154-250

Eine ähnliche Funktion wie die Szene II,2,1-40 im Coriolan hat auch der letzte Teil von IV,5. Drei Diener diskutieren hier die positive Aufnahme Coriolans im Lager des Aufidius. Der Gast gewinnt immer mehr an Wertschätzung (172-201). Der Höhepunkt der Szene liegt in der Hyperbel des zweiten Dieners:

An he Coriolan had been cannibally given, he might have boil'd and eaten him [Aufidius], too. (200 f.)

Damit wird der Zuschauer auf den allmählich zunehmenden Respektsverlust des Aufidius bei seinen Leuten vorbereitet. Was sich hier andeutet

But the bottom of the news is, our general is cut i'
th' middle and but one half of what he was yesterday;
for the other has half by entreaty and grant of the
whole table (IV,5,209 ff.),

wird in der siebten Szene noch einmal ausdrücklich bestätigt

I do not know what witchcraft's in him, but
Your soldiers use him as the grace 'fore meat',
Their talk at table, and their thanks at end;
And you are dark'ned in this action, sir,
Even by your own. (1 ff.).

R III, II,3

Wie die vorangehenden Szenen im Coriolan so ist auch die morgendliche Szene II,3 in Richard III, die - dramaturgisch gesehen - der Zeitüberbrückung dient, für den Handlungsfortgang nicht unbedingt vonnöten¹. Gemäß ihrer Stellung am Ende des ersten, durch den Tod von Edward und Clarence bestimmten Handlungsbogen dient sie als Ruhepunkt und zugleich als Überleitung zu einer neuen Phase des plot, der Verhaftung von Rivers und Grey (die nicht unmittelbar auf das scheinbare Einvernehmen von Rivers und Buckingham folgen kann).

Die drei Bürger, die nur in dieser Szene auftreten, verbreitern die Perspektive des Dramas: nicht nur das Schicksal der Protagonisten, sondern auch das des Volkes - vertreten durch die citizens, die im Motiv des Selbstverlusts ("I scarcely know myself", Z. 2) verbal, in ihren sorgenvollen Mienen visuell und in ihrer nervösen Hast ("wither away so fast?", Z. 1) motorisch die Angst der gesamten Bevölkerung spiegeln - rückt damit ins Blickfeld (Z. 11, 19 und 30). In den stark

1 Die schon von H.T. Price als mirror-scene definierte Szene wird ausführlich analysiert in W. Clemens Kommentar zu Shakespeares Richard III (Göttingen, 1957), S. 154-162, dem sich die folgende Untersuchung besonders verpflichtet weiß.

verkürzten, in ihrem Sprichwortcharakter objektivistischen chorischen Äußerungen reflektieren sie nicht nur das Gefühl der Bedrohtheit, dem in der vorangehenden Szene schon die Adligen Ausdruck gegeben hatten, sondern auch die beiden zentralen Themen des ersten Handlungsbogen: den Tod Edwards und die Hoffnung auf den Prinzen. Letztere dient als Anknüpfungspunkt an II,2. Die sorgenvolle biblische Klage über das Schicksal Englands unter der Regentschaft des Thronerben

Woe to that land that's govern'd by a child (11),
- sie wird verallgemeinert durch die Beziehung auf die Herrschaft des jungen Henry VI - antwortet auf Rivers hoffnungsvolle Aufforderung an Edwards Mutter in II,2:

Let him be crown'd; in him your comfort lives:
Drown desperate sorrow in dead Edward'd grave,
And plant your joys in living Edward's throne (98 ff.).

Der Tenor dieser Äußerung klingt nach in der optimistischen Einstellung des ersten Bürgers ("all will be well", Z. 31), die ihrerseits an Elizabeths "Would all were well! But that will never be..." (1,3,40) erinnert.

Wie in vielen Spiegelszenen so taucht auch hier ein Schlüsselwort auf, das in der Formulierung des dritten Bürgers ein zentrales Thema des Dramas auf den Begriff bringt:

... emulation, who shall now be nearest,
Will touch us all too near, if God prevent not. (25 f.)

Als weitere Leitworte fungieren die Begriffe "fear", "dread" und "danger" (5, 31, 38, 40; 27, 43), die schon in Clarences Angsttraum und in den Versen Elizabeths (in I,3,41) und Edwards (in II,1,131) festzustellen sind. Auch das Adverb "heavily" wird wiederaufgenommen. In der Szene I,4 würde Clarence gefragt:

Why looks your grace so heavily? (4),
in II,3 heißt es:
You cannot reason almost with a man
That looks not heavily and full of dread. (39 f.)

Auch daran läßt sich die Verbreiterung der Handlung ablesen.

Obwohl die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch Schlüsselbegriffe und Leitworte auf die wesentlichen Momente des Handlungsablaufs gelenkt wird, bleibt die Szene in ihren vagen "gnomic utterances" dem Atmosphärischen verpflichtet¹. Daher vor allem erklärt sich auch das gehäufte Auftauchen von Apostrophen an Gott (6, 8, 10, 18, 26, 36, 45), - ein formales Charakteristikum, welches das gesamte Drama durchläuft². Zum Stimmungshaften trägt auch die Metaphorik der Szene bei. Wolken, fallende Blätter, die sinkende Sonne, das Nahen der Nacht und der Sturm fungieren als Zeichen der Bedrohung und bezeugen das quasi naturgesetzlich heraufziehende, durch Richard verursachte Unheil Englands ("this sickly land", Z. 30). Als Stimmungsszene steht II,3 "before the days of change" (41) zwischen einer Vergangenheit, die die dramatis personae dieser Szene reflektieren, und einer Zukunft, die sie fürchten, und hat damit vermittelnden Charakter³.

III,6

Bleibt II,3 in ihren vagen Vorahnungen ganz im Bereich der Atmosphäre, so nimmt der Exponent der Szene III,6, ein Schreiber, direkt Stellung⁴. Die Szene folgt auf ein wichtiges

-
- 1 Sie wird entsprechend bei W. Clemen unter dem Begriff "Stimmungsszene" analysiert.
 - 2 Über einhundertmal - und damit mehr als in jedem anderen Shakespeare-Drama - werden hier überirdische Mächte angerufen.
 - 3 Stimmungsszenen dieser Art sind im vorshakespeareschen Drama nicht zu finden. Der Typus der kommentatorischen Szene mit Volksfiguren hingegen ist konventionell. Vgl. z.B. die Szene III,3 in Woodstock (mit drei Volksfiguren; Farmer, Butcher und Grazier), die aufzeigt, wie sich die Maßnahmen eines Herrschers für sein Land auswirken. Der Innovationscharakter von II,3 in Richard III läßt sich möglicherweise durch die Imitation in Edward III (III,2) nachweisen. Vgl. W. Clemen, S. 157.
 - 4 Zur Interpretation dieser Szene vgl. besonders W. Clemens Kommentar zu Shakespeares Richard III, S. 207-210, und H.T. Prices Aufsatz "Mirror Scenes in Shakespeare", S. 101-114.

Handlungsmoment: Lord Hastings hat sich in Gloucesters Falle verwickelt. In der ad spectatores gesprochenen Einmannszene tritt ein Bürger auf, der die Machenschaften des Lord Protektor durchschaut. Das hat besonders im Hinblick auf die folgende Umstimmungs- und Volksszene Bedeutung. Die Stimmung der stummen Volksmenge, die nicht genau profiliert werden kann (Gloucesters und Buckinghams Strategie stehen im Mittelpunkt der Szene), wird in III,6 durch den Kommentar des scrivener manifest.

Die Publikumsgebundenheit der Szene und ihr plakativer Verdeutlichungscharakter zeigen sich an der häufigen Verwendung deiktischer Partikel ("here", "it", "these", "this", "such"). Ihr Exponent zeichnet sich durch scharfe Beobachtungsgabe und strenge Logik aus und eignet sich damit besonders dazu, der Welt einen Warnspiegel vorzuhalten:

Bad is the world; and all will come to nought,
When such ill dealing must be seen in thought. (13 f.)

Spiegelung ist hier nicht nur ein verbales Moment, sondern auch ein optisches. Die Anklageschrift gegen Hastings gibt ein visuell wahrnehmbares Zeugnis von der Schlechtigkeit der Welt. Der "Scrivener" erwähnt die Schrift eingangs direkt und bezieht sich später mit dem Personalpronomen "it" auf sie, bis sich in Zeile 10 ff. eine szenisch wichtige Beziehungsambiguität auftut:

Who is so gross
That cannot see this palpable device?
Yet who's so bold but says he sees it not? (10 ff.)

Die streng logisch aufgebaute Rede des Schreibers ("Here is... And... For... And yet... Here's... Yet... and...") wird hier zum logisch und visuell wahrnehmbaren Beweis. Das "it" der Zeile zwölf bezieht sich sowohl auf "this palpable device" (Gloucesters Machenschaft) als auch auf die gegenständlich auf der Bühne sichtbare Anklageschrift. Auch vom bildlich dramatischen Vorgang her wird der Welt ihr schändliches Spiegelbild vorgehalten! "And mark how well the sequel hangs together."
(4) Nebenszenen, die wichtigen Hauptszenen folgen, geben häu-

fig das wichtigste Moment der Handlung preis. Hier verrät sich Gloucester durch die Unstimmigkeit der zeitlichen Aufeinanderfolge von Bestrafung, Verurteilung und Anklage.

Tim. IV,2

Auch die Dienerszene im Timon of Athens (IV,2), die auf die Flucht des Protagonisten folgt, sammelt die vorausgegangene Handlung noch einmal zu einem Brennpunkt:

As we do turn our backs
From our companion thrown into his grave,
So his familiars to his buried fortunes
Slink all away, leave their false vows with him,
Like empty purses pick'd; and his poor self,
A dedicated beggar to the air,
With his disease of all-shunn'd poverty,
Walks, like contempt, alone. (8 ff.)

Verschiedene Aspekte des Geschehens werden hier zusammengefaßt und teils verallgemeinert, teils poetisch überhöht. Die Metapher von den Schwüren der Freunde Timons als "empty purses pick'd" verdeutlicht indirekt eine subtile Beraubung Timons. Der Vergleich Timons mit einem Bettler, der sein Unglück wie im Vergrößerungsglas erscheinen läßt, leitet über zur Sympathiebekundung für den Verarmten: Die Diener selbst fungieren als Spiegelbilder:

All broken implements of a ruin'd house...
Yet do our hearts wear Timon's livery;
That see I by our faces.
Leak'd is our bark,
And we, poor mates, stand on the dying deck,
Hearing the surges threat. (16 ff.)

Bildhaft verdeutlichend wirkt auch der zeremonielle Abschied der Diener. Ihr symbolischer Händedruck kündet nicht von Resignation sondern hilfsbereitem Gemeinschaftsgeist, den die Gastfreunde Timons ihrem Gönner versagt haben: Hier zeigt sich noch einmal, daß Timon eine Etappe seines Lebens endgültig hinter sich hat:

Wherever we shall meet, for Timon's sake
Let's yet be fellows; let's shake our heads and say,
As 't were a knell unto our master's fortunes,

"We have seen better days." Let each take some;
Nay, put out all your hands. (24 ff.)

Und die Großzügigkeit des Flavius ruft noch einmal die Erinnerung an den früheren Timon wach:

Good fellows all,
The latest of my wealth I'll share amongst you. (22 f.)

Erst jetzt hat Freigebigkeit ihren wahren Sinn.

Flavius nimmt dieses Thema im folgenden wieder auf, indem er die Aspekte von Timons Fall verallgemeinernd beleuchtet. Für den Zuschauer erscheint Timon hier als Exempel der Tragik einer Welt, in der aller Reichtum schon künftiges Elend impliziert, einer Welt, in der Güte und Großzügigkeit dem Wohlhabenden zum Untergang gereichen müssen, da der Reiche keine Freunde haben kann. Die verdeutlichende Wirkung dieser Szene läßt sich besonders klar an der stark stilisierten Sprache ablesen, die immer wieder den leitmotivischen Gegensatz "rich-poor" anklingen läßt (4,12,20,23,29 ff., 33,43).

Ham. V,1, 1-65

Hochdramatische Szenen (wie der Zweikampf von Laertes und Hamlet im Grab der Ophelia) werden von Shakespeare besonders intensiv vorbereitet ¹. Diese Funktion erfüllt im Hamlet der erste Teil der an den Tod Ophelias anknüpfenden Totengräberszene, die als reflexive Nebenszene mit langsamem Dialogtempo wie die Ruhe vor dem Sturm wirkt. Es geht um die Konsequenzen von Ophelias Selbstmord:

Is she to be buried in Christian burial when she
wilfully seeks her own salvation? (1 f.)

Der erste Clown treibt seine Beweisführung zur Verdeutlichung der mit Ophelias christlichem Begräbnis vorgenommenen Rechtsbeugung bis ins Absurde:

1 Auch Hamlets gespielter Wahnsinn wird (in IV,2) zunächst an Rosencrantz und Guildenstern vorgeführt, erst dann an König Claudius.

How can that be, unless she drowned herself
in her own defense? (5 f.)

und bringt mit einer szenischen Demonstration in tendenziell
satirischer Stillage das Theaterpublikum auf seine Seite.
Nicht auf die Tolpatschigkeit des Clowns, sondern auf die Un-
angemessenheit des Seins zum Sollen wird der Zuschauer hinge-
wiesen:

Give me leave. Here lies the water; good:
here stands the man; good: if the man go
to this water and drown himself, it is, will
he nill he, he goes; mark you that: but if
the water come to him and drown him,
he drowns not himself: argal, he that
is not guilty of his own death shortens
not his own life. (16 ff.)

Aberlogik, Tautologie, Zirkelschluß, Pseudologismen und ver-
drehte Juristenlatein ('It must be se offendendo', 8), die pa-
rodierten Stilzüge der Pedantenfigur der Humanistentragedie¹,
betonen hier die Dreistigkeit der nur allzu offenkundigen
Rechtsbeugung, die mit dem Hinweis auf die adlige Herkunft der
Ophelia erklärt wird. Die lehrhaft aufzeigende Funktion komi-
scher Spiegelszenen wird hier evident in der Sprachsituation
der Pedantenfigur, die ihrem Schüler, dem zweiten Clown, eine
Lektion im Weltverständnis erteilt. In der Rolle des Schülers
aber spiegelt sich das Theaterpublikum.

2nd Cl.: Will you ha' the truth an't? If this had not
been an gentlewoman, she should have been
buried out of Christian burial.

1st Cl.: Why, there thou sayst; and the more pity that
great folk should have countenance in this
world to drown or hang themselves more than
their even-Christen. (25 ff.)

Eine Nebenszene ist hier die Folie, auf der sich der double
standard der Hauptszene umso nachdrücklicher abzeichnet. Dar-
über hinausgehend aber fangen die Wortspiele der Totengräber,

1 Vgl. G. Lord, "Die Figur des Pedanten bei Shakespeare", in:
SJ 1969 (Heidelberg, 1969), S. 232.

ihre bitteren Späße und Nonsense-Folgerungen "gleichsam wie im Zerrspiegel jene Wortspiele, jene Scherze und Narrheiten auf, mit denen Hamlet den König und Polonius reizt ..., wenn er den Sinnesverwirrten vortäuscht" ¹, und die (ebenfalls "pedantenhaft" tautologische) Definition des ersten Clowns

An act hath three branches; it is, to act,
to do, and to perform (10 f.)

nimmt das Motiv des Handelns wieder auf, das erst in den folgenden Szenen zu seinem wahren Recht kommen wird.

Die bedrohliche Spannung bei der Grablegung Ophelias resultiert aus dem reduzierten Bestattungsvorgang, dessen "maimed rites" den empörten Laertes zu der ungeduldigen (zweimal wiederholten) Frage "What ceremony else?" (246, 148 und 258) herausfordern. Daß Laertes zu Unrecht unter anderem auch den reduzierten Bestattungsritus zum Anlaß seiner Empörung nimmt, verdeutlicht der Dialog der Totengräber, dessen Thema Hamlet wiederaufnimmt:

This doth betoken
The corse they follow did with desperate hand
Fordo it own life; 't was of some estate. (242 ff.)

Das verwirkte Recht auf ein christliches Begräbnis, das die Narren (die wie die Shakespeareschen Volksfiguren über einen umfassenderen Wahrnehmungshorizont verfügen als die Hauptfiguren) demonstrieren, wird zum ausschlaggebenden Moment für das Eingreifen von Laertes und Hamlet. Wenn Laertes die tote Schwester in ihrem Grab in die Arme schließt, agiert er damit "nicht nur eine unbewußte Vorausdeutung auf den eigenen Tod, sondern er gibt diesem Vorgang selbst einen umfassenderen Sinn, wenn er an den Totengräber die Aufforderung richtet:

Now pile your dust upon the quick and dead." (274) ²

Die handgreifliche Auseinandersetzung zwischen Hamlet und Laertes im Grab der Ophelia deutet (im sinnbildhaften "Memento mori") auf ihren gemeinsamen Tod voraus.

-
- 1 A. Schöne, "Shakespeares weise Narren und ihre Vorfahren", in: Jahrbuch für Ästhetik, Bd. V (1960), 202-45.
 - 2 D. Mehl, "Schaubild und Sprachfigur in Shakespeares Dramen", in: SJ West (1970) Heidelberg, 1970, S. 10.

f. Exempla

Die kommentatorischen Spiegelszenen - sie sind, wie schon bemerkt, am offenkundigsten auf die Rezeptionsebene bezogen - entwerfen von der Handlungsperipherie her ein Bild des Protagonisten, welches als lebendiger Spiegel im Ganzen des Dramas weiterwirkt. Dieses Bild ist in der Regel für die Hauptpersonen, deren Verhalten in den Tragödien eher wie ein exemplum evitandum wirkt, relativ ungünstig. Ausnahmen sind die Spiegelszenen im Hamlet, V,1 und in der Komödie The Two Gentlemen of Verona, II,3, die nicht so sehr auf den Protagonisten, als vielmehr auf eine bestimmte dramatische Situation abzielen.

Haben die kommentatorischen Spiegelszenen die Funktion, eine kritische Komplementärperspektive für den Zuschauer, nicht für den Protagonisten zu etablieren, so dienen die episodischen Zwischenszenen in der Historie Henry VI dazu, entweder ein positives Exempel für wahres staatsmännisches Verhalten zu statuieren (2 H VI, II,1) oder dem Protagonisten durch exemplarische Ereignisse Einblick in drohende Gefahren (2 H VI I,3 und II,3) oder in die Lage des Staatsganzen zu geben (3 H VI II,5). Diese Szenen also sind wie die beiden Spiegelszenen, die im Beginn der Arbeit analysiert wurden (Span. Trag. III,12 und Tit. III,2), weniger auf den Zuschauer als auf den Protagonisten bezogen. War dort der Protagonist selbst auf der Suche nach spiegelbildlichen Parallelfiguren und -situationen, so wird ihm hier bildlich vor Augen geführt, was Hamlet der Gertrud verbal verdeutlicht, - dies mit einem Ausruf, der jeder der Exempel-Szenen vorangehen könnte:

You go not till I set you up a glass... (III,4,20)
Spiegelung, so wird hier deutlich, umfaßt alle Möglichkeiten zwischen dem affektsteigernden Willenspathos eines aktiven und dem resignativen Beobachten eines ganz und gar passiven Helden.

2 H VI II,1, 1-58

Bei St. Alban, wo zu Beginn des fünften Akts die Parteien der Häuser York und Lancaster aufeinandertreffen, stellen sich Henry VI, die Königin, Kardinal Beaufort und Herzog Suffolk zur Falkenjagd ein und fallen über den Lord Protektor Gloucester her, dessen Falke am höchsten fliegt und damit für die Anwesenden zum Spiegelbild seines Ehrgeizes wird (Z. 32), wie die Raubvögel über das Wild. Gespiegelt wird hier die im Verlauf der Handlung erreichte Situation: Gloucester ist von ihm mißgünstig gesonnenen Neidern umgeben. Seine Auseinandersetzung mit einem von diesen, mit dem machtlüsternen Kardinal spitzt sich zur Verabredung zum Zweikampf zu. Die gereizte Stimmung der beiden Antagonisten spiegelt sich in der Natur: "the wind was very high" kommentiert die Königin (Z. 3) und "the winds grow very high" wiederholt später Henry (Z. 51), der, wie aus der kommentatorischen Äußerung:

How God in all His creatures works!

Yea, man and birds are fain of climbing high (7 f.)

zu ersehen ist, zwar die spiegelbildliche Bedeutung der Zeichen der Natur bemerkt, aufgrund seiner naiv optimistischen Einstellung und seines blinden Gottvertrauens aber nicht ihren warnenden Charakter erkennen kann. Dient schon die Jagdszene als warnendes Exempel für den König, so noch stärker die Simpcox-Episode, die im folgenden in ihrem szenischen Kontext genauer untersucht werden soll.

Der in der Quelle Shakespeares (Holinshed) nicht belegte Streit zwischen Gloucester und dem Kardinal schafft Handlungshintergrund, bringt aber die Aktion selbst nicht weiter: das verabredete Duell wird (wie das zwischen Suffolk und Warwick in III,2,122) nicht ausgetragen, an seine Stelle tritt formal der Zweikampf zwischen zwei Nebenfiguren, Horner und Peter, in II,3, welcher den Hauptfiguren vorführt, daß ihre Querelen sich letztlich auf dem Rücken des Volkes abspielen. Zuvor aber unterbricht mit dem Auftritt des vorgeblich lahmen Simpcox,

der behauptet, einer wunderbaren Heilung seiner Blindheit teilhaftig geworden zu sein, eine Nebenfigur den Parteienhader der Großen¹.

II,1, 59-160

Indem Gloucester Simpcox' gespielte Lahmheit - ihre angebliche Ursache ist ein Sturz von einem Baum - entlarvt, beweist er seine Fähigkeit Schein und Lüge zu durchschauen, gibt Henry ein Exempel wirklichen Urteilsvermögens und bringt die Sympathie des Zuschauers auf seine Seite. Der König aber versteht die Bedeutung des Lehrstücks nicht und verzweifelt:

O God, seest thou this, and bearest so long? (150), während das einfältige Volk, der "vielköpfige Clown" (F. Gundolf) auch diese "Heilung" (der vermeintlich Lahme wird davon-gepeitscht) für ein Wunder hält.

Die expositorisch angekündigte und epilogartig resümierte Simpcox-Szene, ein Drama en miniature, schiebt sich zwischen den Beginn und die Auflösung dreier Handlungsstränge, den Zweikampf zwischen Horner und Peter (er wird vereinbart in I, 3 und ausgetragen in II,3), die machtpolitisch begründete Antipathie des Hofes gegen Gloucester, die sich in II,3 zu seiner Entmachtung zuspitzt, und die Intrige gegen Gloucesters Frau, die Duchess, die in I,4 bei der Zauberei ertappt wird und dem König vorgeführt werden soll. Die den Ablauf der Haupthandlung nicht befördernde Spiegelszene treibt Anfang und Ende dieser drei sehr kurzen Handlungsbögen auseinander, indem sie die Lösung der angeschnittenen Konflikte verzögert.

Wie die Szenen des "Interlude", die aufgrund ihrer einheitlichen Grundstimmung keiner metrischen Profilierung bedürfen,

1 Vgl. H. Müller, "Die Gestalt des Volkes in Shakespeares Historiendramen, untersucht am Beispiel Heinrich des VI.", in: SJ (Ost) 106 (Weimar, 1970), 127-175 und A. Schlösser, "Zur Frage 'Volk' und 'Mob' bei Shakespeare", in: ZfAA Jg. 4 (1959), 159 ff..

bleibt auch die Simpcox-Szene verstechnisch irregulär. Die unkontrollierbare Unruhe des Volkes findet ihre Entsprechung in der sprachlichen Gestaltung der Szene, die mit dem Eintreffen des Königs und seines Gefolges in Blankversen beginnt, welche bei dem Auftritt des Volkes allmählich in Prosa übergehen - eine für Shakespeares Volksszenen durchaus atypische Erscheinung. Während stereotype Wendungen wie "an't please your grace" den Versrhythmus unterhöhlen, lösen Gloucesters sich allmählich auf zwei bis drei Worte verkürzende Fragen ihn vollends auf. Diese erscheinen dadurch drängender und die Entlarvung des Betrugs befreiender. Gloucesters längere Prosarede indes - ihr sprachlicher Duktus entspricht der Ausdrucksweise der Londoner Bürger - fängt das sich verschärfende Tempo der Fragen auf.

In der Leichtgläubigkeit der Bürger ¹ - ein Topos den auch Edmund Spenser aufnimmt, wenn er sich über

The vulgar sort

That still are led with every light report ²

mockiert, - aber spiegelt sich zugleich jene Naivität des Volkes, ohne die der Aufstand Jack Cades nicht möglich wäre.

Das vermeintliche Wunder ³ ist negatives Gegenstück der pathetischen Teufelsbeschwörung in der Szene I,4. Beide Szenen zeigen die Anmaßung des Menschen gegenüber Gott auf und sind damit Signum einer gestörten Weltordnung. Wie die Adligen durch ihre Beschuldigung der Duchess den König zu ihrem eigenen Vorteil zu trügen versuchen (Täuschungsmotiv), so ver-

1 Da das Volk auf der Shakespeare-Bühne wie der Zuschauer im Theater gekleidet gewesen sein dürfte, spiegelt sich in ihm auch dessen Leichtgläubigkeit.

2 The Faerie Queene, IV,1.

3 Die skeptische Einstellung des zeitgenössischen protestantischen Publikums gegenüber Wundern verleiht der Szene von vornherein einen dekouvrierenden Charakter.

stellt sich auch Simpcox zu seinem eigenen Nutzen. Nach den Repräsentanten des Adels, der Bürgerschaft, der Handwerksmeister, Gesellen und Lehrburschen aber erscheint in ihm ein Exponent der allerärmsten Massen auf der Bühne.

Alas, sir, we did it for pure need! (153)
erläutert die Frau des Überführten. Damit steht wiederum das Gemeinwohl im Zentrum des Dramas. "Ever a state flourishes when wealth is more equally spread" - vermerkt Francis Bacon in seinen Essays ¹.

2 H VI I,3, 1-34

Die Not des Volkes, die die Szene II,1 am Einzelfall eines Bürgers exemplifiziert, den die Armut zum Betrug zwingt, spiegelt sich auch in der Bittsteller-Episode in I,3, 1-34. Sie bildet den Auftakt der Horner-Szenen, die sich auf drei Stellen innerhalb der ersten beiden Akte verteilen (I,3,1-34 und 175-217, sowie II,3,60-102).

In der ersten Szene wollen sich drei Nebenfiguren mit Bittschriften an Gloucester, den obersten Gerichtsherrn wenden, geraten aber aufgrund einer Verwechslung an die Königin und an Suffolk, die ihre Petitionen vernichten. Schon hierin deutet sich eines der Hauptmotive der Historie an, die Feindschaft zwischen Volk und Adel, die später zum Aufstand der "commons" unter Jack Cade führen wird. Die Bittschriften nennen einige der Ursachen dieser Erhebung, die mit dem Eingreifen Cades ihren eigentlichen Zielen entfremdet wird, und lenken die Sympathie des Zuschauers gleichzeitig gegen den Kardinal, gegen Suffolk und gegen York. Die Eingabe des ersten Bittstellers gegen

... John Goodman, my Cardinal's man, for keeping
my house, my lands, and wife, and all from me

bestätigt die Berechtigung von John Humes negativer Ein-

1 F. Bacon, The Complete Essays (Washington, 1963), S. 108.

schätzung des "rich Cardinal", dessen Dienerschaft sich die Willkür ihres Herrn zum Vorbild nimmt. Der Enthüllung privaten Unrechts folgt in der gegen Suffolk, den zynischen "new made Duke" gerichteten Schrift des zweiten Bittstellers die Klage gegen ein am kommunalen Besitz verübtes Vergehen. Ihr Anliegen, das "enclosing of the commons of Melford", rekurriert auf den historischen Tatbestand der Einhegungen von 1440-1530 in der Regierungszeit der Tudors. Spiegeln diese Klagen Momente wieder, die nicht zum unmittelbaren Handlungsablauf gehören, so reflektiert die Bittschrift Peters, des dritten Supplikanten,

Against... Thomas Horner, for saying that the
Duke of York was rightful heir to the crown (28 f.)

ein wesentliches Moment der Haupthandlung. Sie offenbart implizit den Thronanspruch Yorks und soll von Suffolk, der drohend ausruft

Pray God the Duke excuse himself! (181),
als taktischer Schachzug eingesetzt werden, um die Ambitionen des machtlüsternen Herzogs zu vereiteln.

In Bezug der Eingaben der Bittsteller (wie auch der Auseinandersetzung zwischen Peter und Meister Horner) auf die Intrigen und Ansprüche des Adels - die Nebenfiguren werden stets zusammen mit den Hauptpersonen vorgeführt - wird der expository Charakter der Szene deutlich. Indem die Bittstellerszene nachdrücklich das Interesse Yorks am Bekanntwerden seines Thronanspruchs im Volk bestätigt, ist sie ein erstes Moment jenes Aufwiegelungsversuchs, der später in der Anstiftung Jack Cades zum Aufruhr gipfelt. Erklärlich daher die Erregung des im Geheimen entlarvten Duke, die sich bezeichnenderweise nicht gegen den in Verbindung mit ihm stehenden Horner richtet - seine inkriminierende Äußerung fällt beim Putzen von Yorks Rüstung -, sondern gegen dessen Gesellen Peter. Wie sehr dieser und sein Meister aber auch als Werkzeuge jener Intrige dienen, die Suffolk und die Königin gegen Gloucester einfädeln, kommt bei einem zweiten Auftritt zum Ausdruck, wenn Ge-

selle und Meister gerade dann erscheinen, als sie zum Beweis gegen die von Gloucester verfochtene Tauglichkeit Yorks als englischer Regent in Frankreich benötigt werden.

Eben dieser Moment aber zeigt auch die wesentlichste Intention der Horner-Episode auf. Wenn die beiden Kontrahenten dem König vorgeführt werden, wird deutlich, daß ihm in Horner ein Spiegel vor Augen gehalten wird, in welchem er die drohende Erhebung Yorks lesen könnte. Aber auch diese Gelegenheit verstreicht ungenutzt: der hilflose Regent erweist sich als ebenso blind wie der Lord Protektor Gloucester, der seine Fähigkeit Schein und Sein zu unterscheiden erst in II,1 (in der Simpcox-Episode) beweist.

II,3, 60-102

Mit Gloucesters Entmachtung und der Verurteilung der Duchess in der Staatsszene II,3 sind zwei wichtige Handlungsstränge abgeschlossen. Das dramatische Tempo hat sich fast bis zum Stillstand verlangsamt, als der Zweikampf zwischen Horner und seinem Gesellen Peter, welcher auch die Königin herbeilockt, angekündigt wird. Die divertierende komische Zwischenszene von hintergründiger Bedeutung beugt dramaturgisch gesehen dem Nachlassen der Aufmerksamkeit des Zuschauers in der folgenden Szene vor¹. Kaum ist der entmachtete Gloucester abgetreten, da erscheinen Horner und Peter. Die auf sprachlichen

1 Das derb-komische Zwischenspiel - es basiert auf einer Erkenntnis über den psychischen Rezeptionsmechanismus des elisabethanischen Zuschauers, die York in R III mit den Worten:

..in a theatre the eyes of men
After a well-grac'd actor leaves the stage
Are idly bent on him that enters next,
Thinking his prattle to be tedious... (V,2,23 ff.),
ausdrückt, - nützt die Konvention der entspannenden Zwischenszene für eine Episode, die mittels zweier Nebenfiguren eine Entscheidungssituation zwischen den Hauptpersonen spiegelt.

Ausdruck wenig angewiesene Komik ¹ der schaubildartigen Zweikampfszene variiert ein typisches Komödienmotiv ². Schon ihre Ausgangssituation: der nicht gerade mutige Peter trifft auf den in seiner Angst völlig betrunkenen Horner - aber ist doppeltbödig. Beiläufigkeitscharakter trägt die Auseinandersetzung nur für Henry (der sie anfänglich fast völlig vergessen zu haben scheint), für York und Salisbury handelt es sich um eine Entscheidungssituation (beide wollen Regent in Frankreich werden). Das wird deutlich an Yorks Versuch, Peter schon vor dem Zweikampf zu desavouieren und später, nach dem für Horner ungünstigen Ausgang, der Trunkenheit des Meisters die Schuld für seine Niederlage zuzuschieben. Horner und Peter, die auch objektiv gesehen guten Grund zu mangelndem Engagement haben, vertreten in Wirklichkeit nicht so sehr ihre eigenen Interessen als einerseits die von York und andererseits die von Suffolk/Salisbury.

Durch die Verknüpfung von Holinsheds alleinstehender Hornerepisode mit York, dessen Machtanspruch schon ins Volk gedrungen ist (vgl. auch I,1,209-54, besonders 237 ff.) erfährt die gespannte Frage, ob Yorks geheime Pläne schon vor der Aufdeckung stehen, neue Bedeutung, zugleich werden aber auch der Zynismus des ehrgeizigen Duke, der regungslos der tödlichen Niederlage Horners zusieht ³, und seine Skrupellosigkeit in der Manipulation des Volkes zugunsten seiner Pläne offenbar.

-
- 1 Die sprachliche Komik der Szene basiert in erster Linie auf der Ausdrucksweise des Meister Horner, der großsprecherisch mit der für ihn inadäquaten Formulierung "I am come hither, as it were, upon my man's instigation" (85) zu brillieren versucht.
 - 2 Vgl. die ähnliche Konstellation der kampfunwilligen Kontrahenten Viola und Andrew in Twelfth Night.
 - 3 Der Zweikampf wird zwar mit Stäben ausgetragen, an denen Sandsäcke befestigt sind (und fungiert somit als Parodie des ritterlichen Duells), doch sein Ausgang zieht den Tod des Unterlegenen nach sich.

Die Horner Episode zeigt, indem sie die bevorstehende Auseinandersetzung zwischen York (hier vertreten durch Horner) und Henry (vertreten durch Peter) ins Irrwitzige verzerrt, daß letztlich das Volk unter dem Parteienhader zu leiden hat (eine Erkenntnis, die Henry in der dritten Spiegelszene der Trilogie (3 H VI II,5) noch einmal vor Augen geführt wird). Die Weltordnung aber, so erweist sich schon jetzt, ist "upside down": die Duchess fällt Intrigen zum Opfer, Gloucester wird entmachteter, und Horner - ironischerweise auch noch von York als Schurke bezeichnet - wird zum Tode verurteilt. Der Ausgang des Zweikampfs erbringt die erste Illustration der Herrschaft des Unrechts, das mit Gloucesters Absetzung und mit Yorks Insurrektion beginnt: der Geselle erschlägt seinen Meister, und beide sind objektiv im Recht. Zwei Entscheidungsszenen folgen hier aufeinander, die sich im Motiv wechselseitiger Verratsbezeichnungen spiegeln; die erste endet mit Gloucesters Verurteilung, die zweite mit der Horners.

Henrys naives Gottvertrauen aber, das gerade dann enttäuscht worden war, als er mit seiner Aufforderung an Simpcox

Good fellow tell us here the circumstance
That we for thee may glorify the Lord (II,1,74 f.)

einen Nachweis seiner Berechtigung zu erbringen versuchte, wird durch das vermeintlich stimmige Gottesurteil der Horner-Episode wieder gestärkt:

God in his justice hath revealed to us ... (II,3,100)
so resümiert der Regent den Ausgang des Duells.

3 H VI II,5

In der Szene II,3 in 2 Henry VI war einem "blinden" Protagonisten ein Spiegel vor Augen gehalten worden, in der Szene II,5 in 3 Henry VI, einer Schlachtszene, in der die strategische Aktion zurücktritt und stattdessen eine zeichenhaft zu verstehende Situation ausgeschöpft wird, muß eben dieser Protagonist erfahren, was es heißt, das Spiegelbild nicht als solches erkannt zu haben.

Allein schon das Szenenbild von 3 Henry VI II,5 hat Spiegelfunktion. Es weist auf das Leid und die Einsamkeit des von Margaret und Clifford verbannten Königs, der wie ein Schäfer (Z. 3) auf einem Maulwurfshaufen sitzt und auf den Sieg seines Heeres hofft. Der mole-hill kommt einer Parodie des Feldherrnhügels gleich: Henry wird wie York, der vor seinem Tod auf einen Maulwurfshügel gestellt wird (vgl. I,4), zum mock king. Die eigentlichen Gegner, Henry und York, sind damit außer Gefecht gesetzt. Nicht ihr Zweikampf, und auch nicht der zwischen Clifford und Edward, den stellvertretenden Antagonisten, sondern ein Kampf zwischen zwei anonymen Figuren (einem Vater und dessen Sohn) steht im Mittelpunkt des Dramas. In der Szene I,3 hatte der junge Clifford den jungen Rutland getötet, weil dessen Vater (York) seinen Vater erschlagen hat, und in der Szene I,4 (Z. 175) tötet er den Verräter York. In II,6 wiederum erliegt Clifford seinen Kampfwunden. Sein Kopf wird gegen den von York ausgewechselt und auf das Tor der Stadt "York" gesteckt: "measure for measure must be answered" (55). Dieses Irrsinnsprinzip verdichtet sich in der Szene II,5 zum nahezu vollkommenen Chaos und wird nur noch überboten von Gloucester, der sowohl Henry wie seine eigene Verwandtschaft umbringt.

Wie in der Gärtnerszene in Richard II¹ handelt es sich auch in der Schlachtszene in 3 Henry VI um einen Moment vor der eigentlichen Entscheidung:

... yet neither conqueror nor conquered.
So is the equal poise of this fell war. (12 f.)

Und wie in der Gärtnerszene der Königin so wird hier Henry die Situation vor der entscheidenden Auseinandersetzung vor Augen geführt. Er selbst faßt den Balancecharakter des Moments vor der Schlacht im Bild des Übergangs vom Tag zur Nacht

This battle fares like to the morning's war,
When dying clouds contend with growing light. (1 f.)

1 Vgl. Kap. II d (Embleme).

Sowenig Henry die Naturgewalten beeinflussen kann, so wenig kann er das Schlachtgeschehen kontrollieren - wie sich an dem Kampf des Vaters und seines Sohnes (die einander nicht erkennen) zeigt. Ihre Auseinandersetzung spiegelt für den König die der Häuser York und Lancaster:

The red rose and the white are on his face,
The fatal colours of hour striving houses:
The one his purple blood right well resembles;
The other his pale cheeks, methink, presenteth.
Whither one rose, and let the other flourish!
If you contend, a thousand lives must perish. (98 ff.)

Indes, keine der Parteien siegt: der Vater tötet den Sohn, der Sohn den Vater, während Henry sich mit idyllischen Bildern aus dem Schäferleben eine heile Gegenwelt aufbaut. Gerade der Fluchtcharakter dieser Schäfervision aber modelliert die Absurdität der Schlacht nur umso deutlicher.

Dem formalistischen Charakter von Henrys Rede im Szenenbeginn (1-54) entspricht die starre Symmetrie der Sohn-Vater - Vater-Sohn - Tragödie mit ihren parallelisierten Klagerufen. Bitten Sohn und Vater Gott um Verzeihung

Pardon me, God, I knew not what I did (69)
und

O pity, God, this miserable age (88),
so erfleht auch Henry, nachdem er das "piteous spectacle" (72) beobachtet hat, das Erbarmen der himmlischen Mächte

O pity, pity, gentle heaven, pity! (96).
Im Überbietungstopos des mitleidenden Königs

Sad-hearted men, much govergone with care,
Here sits a king more woeful than you are. (123 f.)
aber wird deutlich, daß auch der Protagonist der Historietriologie Henry VI in einer Reihe von traditionellen Affektfiguren steht, zu denen auch der Hieronimo der Spanish Tragedy und der Protagonist der Tragödie Titus Andronicus gehören, die beide ihr Unglück an Spiegelbildern erfahren und in Überbietungsreden auszudrücken versuchen. Geht es dort um individuelles Un-

glück, so symbolisiert das sinnlose Morden in der Schlachtszene in 3 Henry VI ein Unheil, das ein ganzes Land zu erfassen droht. Erst in der letzten Szene von Richard III wird es im Fazit der englischen Geschichte heißen können

England hath long been mad, and scarr'd herself;
The brother blindly shed the brother's blood,
The father rashly slaughter'd his own son,
The son, compell'd, been butcher to the sire. (V,5,23 ff.)

Der Fernspiegel über allzu Naheliegendem dient hier im Sinne von Warwicks, an Henry IV gerichtetem Wort

There is a history in all men's lives,
Figuring the natures of the times deceas'd;
The which observed, a man may prophesy,
With near aim, of the main change of things
As yet not come to life... (2 H IV III,1,80 ff.)

als Warnung, - Warnung nicht mehr für Henry VI, sondern (im Sinne eines Fürstenspiegels) für zeitgenössische Regenten. Wird der Spiegelbegriff in der elisabethanischen Literatur unter zwei zentralen Aspekten gesehen, dem idealisierenden crystal mirror und dem realistischen steel glass¹, so bevorzugt Shakespeare - das wird besonders hier spürbar - die zweite Vorstellung. Der Spiegel, der zeigt, wie die Welt ist, aber macht gerade dadurch deutlich, wie sie sein sollte.

1 Vgl. etwa G. Gascoignes satirischen Versessay The Steel Glass (1576).

III. Spiegelstellen

Wie in den vorangehenden Kapiteln deutlich wird, finden sich punktuell verstreute Spiegelszenen weniger in den Komödien, problem plays und Romanzen als vielmehr in den Tragödien und Historien. Dort werden einzelne Handlungsmomente klarer herausgearbeitet und auf Einzelszenen projiziert, in denen häufig Nebenpersonen als Folie oder als prä- oder postfigurative Spiegel der zentralen dramatis personae dienen. Solche Szenen - sie sind in der Regel auf den Zuschauer bezogen, dem sie durch kommentatorische Äußerungen, Informationen und Kontrast- oder Parallelsituationen Verständnishilfen bieten - präzisieren die Thematik eines Dramas am konkreten Einzelfall. Sie unterbrechen den Ablauf, um ihn in einer brennpunktartigen Episode prägnanter zu profilieren, drängen aber zugleich auch die Handlungsentfaltung voran oder geben ihr (durch das Aufzeigen von Auswirkungen der Haupthandlung auf die Peripherie) einen größeren Hintergrund. Einzelne Szenen dieses Typus wirken wie eine gegenständliche Epiphanie der Thematik eines ganzen Dramas, andere dienen zur Modifikation des zentralen Handlungsstrangs, den sie auf eine niedere Ebene herunterspielen. Hier bewahrheitet sich Julius Babs Diktum, daß das Drama - zugespitzt formuliert - "an jedem Punkt seiner Oberfläche auch seinen Mittelpunkt hat, daß es möglich ist, jede Rolle, auch die dem Umfang nach geringste, so zu sehen, daß das ganze Stück auf sie zuzustreben scheint, daß sie im Mittelpunkt des Ganzen steht, und in sich die Stimmung, den Sinn, die "Idee" des ganzen Werkes rein verkörpert" ¹. Shakespeares Spiegelszenen dienen damit, indem sie das Hauptthema eines Dramas noch einmal ausdrücken und verdeutlichen, der formalen und inhaltlichen Integration.

Der zentrale Handlungsvorgang kann durch die Spiegelungstechniken aber auch in ganz verschiedenartige Aspekte zerglie-

¹ J. Bab, Nebenrollen - ein dramatischer Mikrokosmos (Berlin, 1913), S. 7 f..

dert werden, wobei dann im einzelnen Fall nicht mehr sicher auszumachen ist, welchem Aspekt die Priorität gebührt¹. Dieser Fall - es ist der häufigere - läßt sich exemplifizieren an der Komödie As You Like It. Hier beleuchten und modellieren sich wechselseitig die Verhaltensweisen der drei zentralen Liebespaare (Orlando-Rosalind; Silvius-Phoebe; Touchstone-Audrey). In ähnlicher Weise durchläuft in Henry IV ein und dasselbe Motiv (das der Ehre) drei Handlungsfiguren (Hal, Hotspur und Falstaff) und erfährt dabei ganz verschiedenartige Ausprägungen. Auch die Figurenanordnung ist häufig analog konstruiert. Im King Lear spiegelt sich die Konstellation Lear: Cordelia: Goneril: Regan in der von Gloucester: Edgar: Edmund. Gloucester selbst bemerkt diese Analogie, wenn er Edgars scheinbar widernatürliches Verhalten ihm gegenüber mit dem Lears gegenüber Cordelia vergleicht (I,2,119-21), und Edgar wiederum gibt ihr eine gegensätzliche Deutung, wenn er Lears Beziehung zu Goneril und Regan mit dem Verhältnis Gloucesters zu ihm parallelisiert: "childed as I fathered" (III,6,117). Für diese Integrationstechnik, die leicht mit weiteren Beispielen zu belegen wäre, gilt lediglich eine Vorbedingung. Episoden aus verschiedenen Handlungssträngen müssen durch Analogie oder kausale Verknüpfung zusammengehalten werden oder sie müssen innerhalb eines übergreifenden szenischen Kontextes vergleichbare dramaturgische Funktionen haben, da dem Zuschauer sonst die intendierte Beziehung verschiedener Szenen nicht bewußt werden und damit auch keinen Einfluß auf sein Verständnis des Dramas im Ganzen haben kann. Ist diese Bedingung erfüllt, so werden die Reaktionen des Zuschauers auf ein Ereignis innerhalb eines Dramas und zugleich auf die ihm zugeordnete Spiegelstelle einander wechselseitig modifizieren. Wie dies im konkreten Einzelfall aussieht, soll im folgenden Kapitel demonstriert werden.

1 Vgl. R. Levin, "The Unity of Elizabethan Multiple-Plot Drama", in: ELH 34 (1967), S. 436 ff..

Ant. II,5

Signifikante Spiegelstellen (plot-echoes) finden sich besonders in den beiden Botenszenen in Antony and Cleopatra (II, 5 und III,13), die die analogen Charaktereigenschaften der zwei Protagonisten betonen ¹. In der knappen Expositionsszene zu II,5 wird die nervöse Unrast der in I,3 von Antony (vermeintlich kurzfristig) verlassenen Cleopatra verdeutlicht. Um die Zeitspanne zwischen Antonys Abreise und seiner Rückkehr zu überbrücken, entwirft sie drei Möglichkeiten der Ablenkung und des Zeitvertreibs (Musik, Billard und Angeln), führt diese aber entgegen ihrer ursprünglichen Absicht nicht aus, sondern gibt sich Erinnerungen an die mit Antony verbrachte Zeit hin. In Cleopatras nostalgischer Selbststilisierung zur Überlegenheitspose

I laugh'd him out of patience; and that night
I laugh'd him into patience; and next morn,
Ere the ninth hour, I drunk him to his bed;
Then put my tires and mantles on him, whilst
I wore his sword Philippan (19 ff.)

wird noch einmal jene "dotage" des Generals thematisiert, die seine Gefolgsleute wie auch er selbst schon in der Exposition der Tragödie erkannt haben:

Philo: Nay, but this dotage of our general's
O'erflows the measure. (1 f.)

und:

Ant.: These strong Egyptian fetters I must break,
Or lose myself in dotage. (120 f.)

Unmittelbar nach Cleopatras Reminiszenz erfolgt nun der Auftritt eines Boten, der mit der Nachricht von Antonys Verheiratung mit Caesars Schwester Octavia die Verwirklichung der in der Exposition anklingenden Absichten verkündet. Cleopatras

1 Vgl. die Arbeit von W. Clemen "Die Wandlung des Botenberichtes bei Shakespeare", Bayr. Akademie der Wissenschaften (München, 1952) und den Aufsatz von E. Schanzer "Plot-Echoes in Shakespeare's Plays", in: SJ 1969, S. 103-22, dem sich dieses Kapitel besonders verpflichtet weiß.

anfänglich von Angst um das Leben ihres Geliebten bestimmte Reaktion ist ganz und gar affektbetont. Durch die körperliche Mißhandlung des Boten, dem sie ankündigt:

Thou shalt be whipped with wire and stewed in brine,
Smarting in ling'ring pickle. (65 f.)

reagiert sie ihren durch Charmians Interventionen kaum beschwichtigten Zorn auf Antony an dem Boten ab, schreibt ihm ihre eigene unbewußte Selbsteinschätzung zu:

O, that his fault should make a knave of thee,
That art not what thou'rt sure of. (102 f.)

und sendet ihn (in III,3) mit Briefen nach Rom zurück.

III,13

Die teilweise komische Wirkung dieser Botenszene vermag ihre Affinität zu der zweiten, eher tragisch grundierten (in III,13) nicht zu verdecken¹. In beiden Szenen ist die grausame Reaktion des Protagonisten auf eine Nachricht durch Verletztheit und Eifersucht motiviert. Der komisch übersteigerten Drohung Cleopatras und ihrer Mißhandlung des Boten entspricht Antonys brutaler Befehl:

Whip him, fellows,
Till like a boy you see him cringe his face,
And whine aloud for mercy. (99 ff.)

Wie Cleopatra den von ihr mißhandelten Boten wieder zurücksendet, so auch Antony, und wie in II,5 die beschwichtigenden Einwürfe der Charmian als (die Reaktion des Zuschauers vertretendes) Korrektiv fungieren, so in III,13 die asides des Enobarbus. An den Äußerungen beider wird deutlich, wie weit sowohl Antony als auch Cleopatra von den zwei zentralen Tugenden abweichen, die der Feldherr in III,13,114 und 121 selbst benennt: "judgement" und "temperance".

Analog konstruiert ist der plot von Shakespeares Römertragedie auch in den Schlußszenen. Nicht nur spiegelt der Freitod

1 Hier und im folgenden vgl. besonders E. Schanzer, "Plot-Echoes in Shakespeare's Plays", S. 109 f..

Cleopatras den vorausgegangenen Selbstmord des Feldherrn, sondern auch der Tod ihrer zwei Vertrauten, Charmian und Iras, korrespondiert mit dem von Antonys Gefolgsleuten Eros und Enobarbus. Während Charmian und Eros jeweils dieselbe Todesart wählen wie Cleopatra und Antony (den Tod durch das Schwert und durch den Biß einer Giftschlange), sterben Iras wie auch der letztlich doch treu ergebene Enobarbus noch vor den Protagonisten symbolisch an gebrochenem Herzen. Und wie Antony sich den Freitod des Eros zum Vorbild nimmt, so Cleopatra den des Feldherrn und ihre Hofdame Charmian wiederum den ihrer Herrin:

Let's do it after the high Roman fashion,
And make Death proud to take us. (IV,15,87 f.)

In der Größe seines toten Feindes Antony aber muß der Überlebende Caesar sein eigenes Format erkennen:

Maec.: When such a spacious mirror's set before him,
He needs must see himself. (V,1,34 f.)

Cor. II,1 und V,3

Werden in Antony and Cleopatra durch die plot-echoes und die szenische Analogiestruktur die Affinitäten der beiden Protagonisten betont, so dienen diese Hilfsmittel des dramatischen Aufbaus in der Römertragödie Coriolan zur Etablierung einer das gesamte Stück umfassenden dramatischen Ironie¹. Die zwei zeremoniellen Szenen, in denen der Feldherr Coriolan seinen Familienangehörigen wiederbegegnet (III,1,160 ff. und V,3, 40 ff.) korrespondieren nicht nur vom Schaubild her miteinander, vielmehr sind auch ihr Personenrepertoire und ihr szenischer Ablauf nahezu identisch.

In beiden Szenen begrüßt Coriolan zuerst seine Frau, Virgilia, mit einem Kuß, äußert sich dann über ihr Aussehen:

Ah, my dear,
Such eyes the widows in Corioli wear (II,1,194 f.)

und:

1 Hier und im folgenden vgl. besonders E. Schanzers Aufsatz "Plot-Echoes in Shakespeare's Plays", S. 112-119.

... those doves' eyes,
Which can make ~~the~~ gods forsworn (V,3,27 f.),
sinkt vor seiner Mutter, Volumnia, in die Knie, von der er sofort zum Aufstehen aufgefordert wird, und begrüßt als letzte schließlich Valeria, die Freundin von Volumnia und Virgilia. In der monologischen Äußerung "These eyes are not the same I wore in Rome" (38) bezieht sich Coriolan auf das frühere Zusammentreffen mit seiner Familie und betont damit die veränderten Umstände der erneuten Begegnung. Wie sehr die Situation sich verändert hat, wird auch vom Szenenbild her deutlich, wenn in der zweiten Szene, im Lager des Aufidius (V,3,40 ff.), auch Volumnia vor ihrem Sohn in die Knie sinkt. Zwar wendet sich Coriolan im Szenenschluß von II,1 wie in dem von V,3 mit einer Einladung an Mutter und Ehefrau (und geht mit beiden zusammen von der Bühne), während er aber in II,1 noch beide beglückt bei der Hand nimmt, ergreift er kurz vor dem Szenenschluß von V,3 nur Volumnias Hand und verharret eine zeitlang in beschämtem Schweigen. Und hat in II,1 Virgilia Tränen der Rührung in den Augen, so in V,3 der eher als Besiegter denn als Sieger erscheinende Coriolan.

Ähnlich analog konstruiert sind auch die Szenen III,2 und V,3, in denen der Widerspruch zwischen Pflichtgefühl und Mutterliebe Coriolan in ein scheinbar auswegloses Dilemma stürzt, das letztlich zu Volumnias taktisch motivierter Scheinresignation führt. In beiden Fällen kann erst die vermeintlich nachgiebige Haltung Volumnias den Feldherrn zu dem Entschluß veranlassen, seinen Plan, die Zerstörung Roms (V,3) aufzugeben und seine Abscheu vor dem Volk bei der Bitte um dessen Stimmen zu verhehlen (III,2), um so zum Konsul gewählt werden zu können¹:

1 Shakespeares Neigung zu symmetrischem Szenenarrangement läßt sich anhand eines Quellenvergleichs belegen. Die Episode in III,2 beruht auf eigener Erfindung des Dramatikers, während die in V,3 ihr Vorbild in den Viten Plutarchs findet.

At thy choice then.
To beg of thee, it is my more dishonour
Than thou of them. Come all to ruin. Let
Thy mother reel thy pride than fear
Thy dangerous stoutness; for I mock at death
With as big heart as thou. Do as thou list.
Thy valiantness was mine, thou suck'dst it from me;
But owe thy pride thyself. (III,2,123 ff.)

und:

Come let us go.
This fellow had a Volscian to his mother;
His wife is in Corioli, and his child
Like him by chance. Yet give us our dispatch.
I am hush'd until our city be afire,
And then I'll speak a little. (V,3,177 ff.)

Und in beiden Fällen lenkt Coriolan erst dann ein, wenn ihm die rückhaltlose Erfüllung seines eigenen verhängnisvollen Willens zumindest verbal zugestanden wird. Das Resultat solcher "Nachgiebigkeit" erweist sich im fünften Akt. Die Szene, in der das Volk Volumnia feiert, die durch ihre Intervention bei Coriolan Rom gerettet hat, ruft dem Zuschauer nicht nur die analoge Situation im zweiten Akt ins Gedächtnis (Coriolans Triumphzug nach dem Sieg über Corioli), indem sie den Sympathieumschwung zugunsten Volumnias verdeutlicht, der die zweite Hälfte des Dramas bestimmt, sondern lenkt durch die Betonung der analogen Situation das Augenmerk des Zuschauers auf die durch die Sympathieverkehrung implizierte Ironie der Situation.

Behold our patroness, the life of Rome!
Call all your tribes together, praise the gods,
And make triumphant fires; strew flowers before them,
Unshout the noise that banish'd Marcius,
Repeal him with the welcome of his mother;
Cry 'welcome, ladies, welcome!' (V,5,1 ff.)

so spornt der erste Senator das Volk an, und bringt damit indirekt zum Ausdruck, daß die Bewunderung des Volks für Coriolan jetzt endgültig auf seine Mutter, die - wie schon bemerkt - die tatsächlichen Entscheidungen getroffen hat, übergegangen ist. Entsprechend dazu die Begrüßung Coriolans in II,1:

Know, Rome, that all alone Marcius did fight
Within Corioli gates; where he hath won,

With fame, a name to Caius Marcius; these
In honour follows Coriolanus.
Welcome to Rome, renowned Coriolanus! (153 ff.)

Die Affinität der beiden Szenen wird zusätzlich betont durch die analogen Willkommensrufe der Bürger ("Welcome, ladies, welcome!" in V,5 und "Welcome to Rome, renowned Coriolanus!" in II,1).

Analog konstruiert sind auch die zentralen Ereignisse der Szenen III,5 (Coriolans Verbannung) und V,3 (Coriolans Tod). Dem erfolgreichen Versuch der Volkstribunen in III,3, Coriolan mit dem Vorwurf des Verrats zur Bloßstellung seiner wahren Gefühle zu provozieren, entsprechen Absicht und Taktik des Aufidius in V,3. In beiden Fällen unterliegt Coriolan dem durch seine Äußerungen hervorgerufenen Volkszorn:

To th' rock, to th' rock with him! (III,3,63 f.)
und:

Tear him to pieces. Do it presently... (V,3,84 ff.)
Auch hier weicht Shakespeare von seiner Textvorlage ab, um in analog gehaltenen Situationen die Charakterrigidität des Protagonisten betonen zu können, der - im Gegensatz zu dem Plutarchs - mehr seiner eigenen Schwäche erliegt als der Arglist seiner Feinde ¹.

1 Bei Plutarch geben die Verschwörer dem römischen Feldherrn keine Möglichkeit zur Verteidigung vor dem Volk, sondern töten ihn sofort.

IV. Spiegelungstechnik

In der komplementären Zusammengehörigkeit des Gegensätzlichen oder Analogen ergibt sich damit eine höhere Einheit über den Kontrasten. Spiegelung fungiert hier nicht mehr als symbolische Intarsie (wie in den im Kapitel IId) untersuchten Szenen), sondern als Form der Wiederholung eines bestimmten Motivs oder einer bestimmten Verhaltensweise der zentralen dramatis personae. Sie zielt auf eine "Totalität" der Aussage, indem sie die Handlungsfiguren ohne der pragmatisch-kausalen Verknüpfung zu bedürfen in weitreichende Bezüge stellt¹. Der Dramatiker blickt damit eher vorwärts als zurück, so daß die Spiegelung nicht nur die Erinnerung, sondern auch die vorausgreifende Vermutung weckt. Er übergreift den sukzessiven Prozeß der plot-Entwicklung und macht eine höhere, auf die Rezeptionsebene bezogene Einheit der Handlung sichtbar.

Welche Bewandnis diese Technik für einzelne Dramen hat, soll im folgenden Schlußkapitel exemplarisch anhand ausführlicher Interpretationen von vier Stücken, der Komödie Twelfth Night, des problem play Measure for Measure und der Romanzen The Winter's Tale und The Tempest, nachgewiesen werden. Tragödien und Historien werden hier ausgespart, da in ihnen punktuelle Spiegelszenen und -stellen überwiegen. Die vier erwähnten Dramen wurden gewählt, weil sie nicht nur ein differenziertes Spektrum von Spiegelungstechniken aufweisen, sondern weil Spiegelung hier - weit mehr als in anderen Stücken - als konstitutiver Teil der Gesamtstruktur fungiert.

¹ Vgl. G. Erkens Analyse der Spiegelungstechnik bei H. v. Hofmannsthal, Hofmannsthals dramatischer Stil (Diss. München, 1957), S. 85 ff..

a) Twelfth Night: Präfiguration und Komödienstruktur

Charakter- und Situationsaffinitäten

Schon an der Peripherie gilt in Twelfth Night das Gesetz der geheimen Affinitäten. Dem Bruder, um den Olivia trauert, entspricht der Zwillingsbruder Violas (der seinerseits später den der Gräfin ersetzen wird). Auch die Handlungsorte kongruieren: Sebastians und Olivias Hochzeit wird in eben jener Kapelle vollzogen, die die Gräfin als Erinnerungsstätte an ihren verstorbenen Bruder errichten ließ. Und was Orsino im Expositionsschluß über Olivias Liebe zu ihrem Bruder sagt:

O! she that hath a heart of that fine frame
To pay this debt of love but to a brother,
How will she love... (33 ff.),

gilt gleichzeitig für Viola, die im Beginn der zweiten Szene über das Schicksal ihres Zwillingsbruders nachdenkt (der später wie sie zum Hof Orsinos aufbricht).

Das Moment der Spiegelung verheißt im gesamten Drama eine positive Zukunft ("hope" ist das geheime Schlüsselwort fast aller Hauptpersonen; vgl. I,2,13 und 18; I,5,323; III,4,95 und V,1,348), und entsprechend gilt Violas Rettung vom Schiffbruch als Gewähr für das Überleben ihres Bruders. Der potentielle Verheißungscharakter solcher Spiegelung wird dramaturgisch ermöglicht durch die relativ einheitliche Gestaltung der dramatis personae und ihrer Perspektiven. Der noblen Haltung, die der Captain an Orsino hervorhebt (I,2,14), entspricht Olivias Beschreibung des in sie verliebten Fürsten (I,5,277 ff.), die Haltung des Captain gegenüber Viola kongruiert mit dem Verhalten Antonios gegenüber Sebastian und Violas Einstellung zu ihrem Vertrauten (I,2,47 ff.) bildet im Vorhinein die ihres Bruders zu dessen Intimus ab (II,1,11 ff.). Sebastians Charakterisierung seiner Zwillingschwester schließlich

she bore a mind that envy could not but call fair (30)

spiegelt sich zumindest äußerlich auch in Violas Kennzeichnung von Olivia

But if you were the devil, you are fair. (I,5,270)

Trugbild und Präfiguration

Als lebendiges Abbild von Orsino soll Viola den Liebes-schmerz des Herzogs von Illyrien am Hofe Olivias aussprechen:

It shall become thee well to act my woes;
She will attend it better in thy youth
Than in a nuncio's of more grave aspect. (I,4,26 ff.)

Daß Orsino mit dieser Vermutung nur allzu recht hat, enthüllt der Schlußteil der folgenden Szene (179-307). Viola hat durch die Betonung ihrer Schauspielerrolle (vgl. ihre Wortwahl: speech, con, part, play und commission) das Interesse der Gräfin fast ganz auf sich gelenkt. Olivia wird damit unabsichtlich veranlaßt, für Viola das zu empfinden, was Orsino für Olivia empfindet. Beide ignorieren die Spiegelfunktion von Violas Rolle: Viola, wenn sie Orsinos Auftrag dekuviert, indem sie ihn wörtlich nimmt

I can say little more than I have studied (190),
und Olivia, wenn sie - Viola auf anderer Ebene kopierend - die konzettistische Liebeswerbung wörtlich nimmt und damit entschärft:

Oli.: A comfortable doctrine ...
Where lies your text?

Vio.: In Orsino's bosom.

Oli.: In his bosom! In what chapter of his bosom? (139 ff.)
Die wider Willen aufgezwungene Spiegelungsfunktion Violas, die hier die uneigentliche Sprechhaltung der beiden Dialogpartner auslöst, wird erst durchbrochen, wenn Viola aus eigenem Antrieb erklärt:

I see you what you are: you are too proud;
...
My lord and master loves you: O! such love
Could but be recompens'd, though you were crown'd
The nonpareil of beauty. (269 ff.)

Aber gerade wenn Viola sich ganz affektiv in die Rolle des Herzogs versetzt (283 ff.), vermag die Gräfin sich nicht mehr als Spiegelbild von Orsinos Passion zu erkennen; ihr neu entflammtes Interesse konzentriert sich vielmehr auf ihr Gegenüber, auf Viola. Die einzige, die bewußt eine Rolle spielt, zeichnet sich gerade vor denen, die es unbewußt tun, durch Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit aus ¹. Im Spiegel der Verwirrung erst, in die Viola die Gräfin stürzt, erkennt sie die Gefahr, der auch sie als Frau ausgesetzt ist. Nur in der Maske kann Viola als Prüfstein der resignativen Haltung von Olivia und Orsino fungieren ². Aber Viola ist auch ganz persönlich in die von ihr hervorgerufenen Täuschungen verstrickt: ohne direkte Absicht ist sie "zum Zuschauer einer Situation (geworden), die sie sehr nah angeht... Wie in einem Spiegelbild sieht sie jeweils Züge ihrer eigenen Lage und ihrer weiblichen Schicksalsbestimmung sich gegenüber treten" (W. Clemen) ³. Die emotionale Ausstrahlung der verliebten Viola verhindert somit die Realisierung von Orsinos Auftrag und verkehrt ihn in sein Gegenteil. Olivia verliebt sich in Viola. Viola aber, deren Worte Orsinos Zuneigung spiegeln sollten, ist in Wirklichkeit das visuelle Abbild ihres Zwillingsbruders Sebastian, den Olivia später heiraten wird.

I my brother know
yet living in my glass...
... and he went
Still in this fashion, colour, ornament,
For him I imitate (III,4,413 ff.)

erklärt Viola, nachdem ihr Doppelgänger aufgetreten ist. Die Werbungsszene in I,5 erweist sich hierin als dramaturgische Gelenkstelle der gesamten Komödie. Indem Shakespeare die dra-

1 Vgl. E. Royle, "The Pattern of Play in Twelfth Night", in: Theoria 23 (1964), S. 4.

2 Vgl. J. Dover-Wilsons Vorwort zu Twelfth Night, ed. H. Barker (London, 1963), S. 191.

3 W. Clemen, Schein und Sein bei Shakespeare (München, 1959), S. 9.

matic personae (auf mehreren Ebenen) als Spiegelungsvehikel funktionalisiert, läßt er sie nach anfänglicher Verwirrung zu sich selbst gelangen.

Die Wahrheit des "trompe-L'oeil"

Violas Erkenntnis des trügerischen Charakters der äußeren Erscheinung:

... nature with a beauteous wall
Doth oft close in pollution (I,2,48 f.)

kann - verallgemeinert zur Inkongruenz von Wesen und Erscheinung als der für die gesamte Komödie bestimmende Wesenszug gelten. Der Verwechslung von Äußerem und Innerem erliegt als erste Olivia, wenn sie über die als Cesario verkleidete Viola räsonniert:

O, what a deal of scorn looks beautiful
In the contempt and anger of his lip!
A murd'rous guilt shows not itself more soon
Than love that would seem hid. (III,1,157 ff.)

Die Verliebtheit Cesarios, die Olivia auf sich selbst bezieht, aber gilt in Wirklichkeit Orsino, dessen Liebe die Gräfin verachtet. Eben diese Inkongruenz von Innerem und Äußerem erkennt Viola, wenn sie (in ihrem ersten Monolog) ad spectatores ausruft:

Disguise I see thou art a wickedness,
Wherein the pregnant enemy does much.
How easy is it for the proper-false
In women's waxen hearts to set their forms! (7 ff.)

Wie Olivia und Orsino ihre innere Identität verloren haben, so Viola die äußere. Aber sie, die das Wesen der Verkleidung durchschaut, vermag - als einzige, die bewußt eine Rolle spielt - auch in der Maske als exemplum imitandum zu fungieren. Das zeigt sich am Hofe Olivias, wo die als Page Verkleidete der Gräfin ein Beispiel eben jener beherzten Liebeswerbung gibt, die der Herzog nicht zu leisten vermag:

Make me a willow cabin at your gate,
And call upon my soul within the house;
Write loyal cantons of contemned love,

And sing them loud even in the dead night;
Haloo your name to the reverberate hills,
And make the babbling gossip of the air
Cry out "Olivia!" O! you should not rest
Between the elements of air and earth,
But you should pity me. (I,5,286 ff.)

Eine Variante solch vehementer Gefühlsläuterung wird im zweiten Akt dem Herzog vorgeführt ¹. Die Liebe, die sich in den "loyal cantons of contemned love" niederschlägt, drückt sich jetzt in einem Exempel aus, das Orsinos Behauptung:

There is no woman's sides
Can bide the beating of so strong a passion
As love doth give my heart; no woman's heart
So big, to hold so much; they lack retention (II,4,95 ff!)

beredt widerlegt. Eben jene Beharrlichkeit, die der Herzog dem weiblichen Geschlecht generell abspricht, wird manifest, wenn Viola die Weigerung Orsinos, eine negative Antwort hinzunehmen, auf ihre eigene Situation ummünzt und erklärt:

Say that some lady, as perhaps there is,
Hath for your love as great a pang of heart
As you have for Olivia: you cannot love her;
You tell her so; must she not then be answer'd? (91 ff.)

Die Spiegelstelle, deren verborgenen Sinn (den der Werbung um Orsino) nur der Zuschauer bemerkt, ist doppelbödig. Da Orsino aufgrund seiner Selbstbezogenheit nur die Berechtigung seiner eigenen Position zu erkennen vermag, bedeuten ihm Violas Behauptungen:

Ay, but I know -

...
Too well what love women to men may owe.
In faith they are as true of heart as we. (106 ff.)

und:

We men say more, swear more; but indeed
Our shows are more than will, for still we prove
Much in our vows, but little in our love. (119 ff.)

1 Zur Interpretation dieser Passage unter dem Gesichtspunkt der Zeitgestaltung vgl. W. Clemen, Shakespeare's Dramatic Art (London, 1972), S. 139.

ebensowenig wie ihre rätselhafte Erklärung:

I am all the daughters of my father's house,
And all the brothers too. (123 f.),

aus deren Perspektive (daughters - brothers) er hätte ablesen können, daß sie sich als ihr eigener Bruder verkleidet hat.

Auch Violas emblemartige Schilderung:

She never told her love.
But let concealment, like a worm i' the bud,
Feed on her damask cheek: she pin'd in thought,
And with a green and yellow melancholy,
She sat like Patience on a monument,
smiling at grief (113 ff.)

spiegelt ihre eigene Situation. Der Aktivität, die sie sich in der Rolle Orsinos ausmalt - sie ist Wunschvorstellung, da Viola selbst die Umworbene sein möchte (vgl. I,5,286 ff.) - entspricht hier die passive Haltung der Verliebten, wenn sie die Rolle einer fiktiven Schwester spielt, um Orsino ein Beispiel weiblicher Gefühlsintensität zu geben. Ihr Rekurs auf Passivität aber fungiert auf der Rezeptionsebene als ironische Pointe, denn gerade gegenüber Orsino verhält Viola sich nicht schweigend, sondern wirbt insgeheim mit einer Nachdrücklichkeit um ihn, die in V,1 schließlich die verdienten Früchte trägt. Vermittelndes Moment zwischen Reden und Schweigen ist hier das verdeckte, mit Spiegelbildern operierende Sprechen. Viola hat - notgedrungen - sich ganz das Indirekte zum Prinzip gemacht.

Erst Orsinos Bezug auf Violas versteckte Werbungsmanöver:

Boy, thou hast said to me a thousand times
Thou never should'st love woman like to me (V,1,274 ff.)

evoziert ihren letzten Beweis treuer Liebe:

And all those sayings will I over-swear,
And all those swearings keep as true in soul
As doth that orb'd continent the fire
That severs day from night. (277 ff.)

Und erst im Durchschauen der Verkleidung ("the glass seems true", d.h. in Viola spiegelt sich ihr Bruder) bestätigt sich die personale Identität Violas und damit die Wahrheit ihrer

früheren Erklärungen. Die Wahrheit ihrer Liebe aber ist gewährleistet durch den Hinweis auf die Gesetze der Natur, die der Mensch nachzuahmen hat. Der Spiegelungscharakter von Violas Rolle wird abgelöst durch den des Universums, das letztlich als eigentliches "true glass" menschlichen Handelns gilt. Die Verwirrung, die Violas Verkleidung ausgelöst hat, ist eine künstlich erzeugte, welche die Natur aufheben muß und wird.

So comes it, lady, you have been mistook.

But nature to her bias drew in that (V,1,266 f.)

erklärt im Schlußakt Sebastian, mit dessen Auftritt die Scheinhaftigkeit von Violas Rolle durch die äußere Realität abgelöst wird. Die prästabilisierte Harmonie des Weltlaufs, die für kurze Zeit aus dem Takt geraten war, ist damit wiederhergestellt. Das scheinbar trügerische Spiegelbild, dem der Herzog noch nach dem Denouement nicht recht zu trauen vermag:

If this be so, as yet, the glass seems true (V,1,272), offenbart sich in der scene a faire, der Anagnorisis von Sebastian und Viola, nicht als Phantasma, sondern als Präfiguration. Der äußere trügerische Schein (Violas Verkleidung) hat in Olivia eine innere Entwicklung hervorgerufen, die sie nun bruchlos auf Sebastian übertragen kann.

Die zwischenmenschliche Interaktion in Twelfth Night - so zeigt sich damit - kommt erst über die mit der Spiegelungsebene gegebene Relaisstation zustande. Dadurch, daß das Spiegelbild Wesen und Reaktionen anderer Personen einfängt, wird evident, wie intensiv individuelle Beziehungen vermittelt sind durch den Reflex des engeren und umgreifenden sozialen Zusammenhangs. So stehen in dieser Komödie nicht festgefügte Individuen einander gegenüber, sondern das "principium individuationis" resultiert aus dem Rollenspiel. In den künstlichen Situations- und Charakteraffinitäten des Dramas¹ aber verrät

1 T.W. Baldwin hat in den Lehrsätzen aus der lateinischen Grammatik des Aphthonicus die Quelle dieser Personenzeichnung entdeckt. Vgl. "Shakespeare's Aphthonian Man", in: MLN 65 (1950), 111-2.

sich der Wille zu einer dezidiert artifiziellen Versuchsanordnung, die als destilliertes inneres Modell der Außenwelt fungiert und dieser im Sondierspiegel des Kunstwerks als exemplum imitandum dient ¹.

Kongruentes Spiegelbild und Zerrspiegel

Daß die Nebenhandlung mit Malvolio nicht nur als Zerrspiegel der Haupthandlung fungiert, mag nicht gleich auf den ersten Blick einleuchten. Zu deutlich sind die dekuvierenden Züge des Porträts ausgeprägt. Wie Orsino ersehnt auch Malvolio die Heirat mit Olivia und wie diese beiden so verwechselt auch er Wunschvorstellung und Realität. Dies aber auf ungleich krudere, leichter durchschaubare Weise. Unter den drei Melancholikern (im elisabethanischen Sinn verstanden) ist er der materialistischste, Liebe ist für ihn nur als Zweckkonstellation vorstellbar. Ist Orsino in die Liebe verliebt, und Olivia in die Trauer, so ist Liebe für den Haushofmeister in erster Linie eine (unbewußte) Strategie zur Eroberung von Macht und Vermögen.

Malvolios zwanghafter Solipsismus, der sich in einem von Toby, Andrew und Fabian im beiseite kommentierten Monolog ausdrückt, spiegelt sich in dem Hauptrequisit der Nebenhandlung, dem fingierten Brief. Die bruchstückhaft verlesenen Sätze dieses Briefes kongruieren mit dem fragmentierten Raisonement Malvolios über seine Stellung am Hofe nach der Hochzeit mit Olivia und wird von den drei Lauschern fast genauso häufig kommentiert wie der vorangegangene Monolog. Der Tagtraum und sein schriftgewordenes Pendant, der Brief, - sie beide verraten Malvolios Kardinalfehler, eine Egozentrik, die sich sprachlich in der Häufung von Personal- und Possessivpronomen

¹ Die "unrealistische" Künstlichkeit der Komödie und zugleich ihre Intentionalität erhellen aus einem Vergleich mit der Quelle, B. Richs Erzählung von "Apollonius und Silla" in der Romanze Farewell to Military Profession. Dort verläßt Sillas Bruder (i.e. Sebastian) die von ihm geschwängerte Julina (i.e. Olivia) und kehrt erst später zu ihr zurück. Die durch die Spiegelfigur (Silla/Viola) hervorgerufene Erwartung löst sich keineswegs so fraglos ein wie in Shakespeares Komödie.

in der ersten Person Singular ausdrückt. Den etwa zwanzig Pronomen, durch die sich die Wunschvorstellung Malvolios auszeichnet, antwortet der fingierte Brief mit etwa der gleichen Anzahl von Pronomen in der zweiten Person. Und dem prätendierten sozialen Aufstieg entspricht der Rat:

to inure thyself to what thou art to be, cast
thy humble slough and appear fresh (II,5,150 f.);

der eitlen Phantasie, der prospektive Verwandte Toby mache dem stirnrunzelnden Malvolio seine Aufwartung, entspricht die Direktive:

Be opposite with a kinsman, surly with servants (151 f.)
und dem Wunsch:

to have the humour of state (59)
entspricht der Rat:

let thy tongue tang arguments of state (152).

Hier bewahrheitet sich der Satz, daß der Unterprivilegierte allemal versuche, sich in jenes System zu integrieren, welches seine Unterdrückung verursacht hat. Im Hochmut, der Angst verbreiten will, steckt die Angst dessen, der hochmütig behandelt wurde. Eben jene Vorstellung von Macht, die für Malvolios Tagtraum struktiv wird, bringt der Brief mit dem suggestiv wiederholten Reizwort "greatness" auf ihren Begriff. Im Brief also spiegeln sich jene Wesenszüge des Steward, in ihrem vollen Deformationscharakter, die sich in den vorangehenden Szenen bereits angedeutet haben, und die Maria in ihrer Kennzeichnung Malvolios:

The devil a Puritan he is, or anything constantly, but
a time-pleaser; an affectioned ass, that cons state
without a book and utters it by great swarths: the best
persuaded of himself; so crammed, as he thinks, with
excellencies, that it is his ground of faith that all
that look on him love him; and on that vice in him will
my revenge find notable cause to work. (II,3,155 ff.)

exakt umrissen hat. Der Deformationscharakter Malvolios aber wird bildhaft in seinem späteren Kostüm, das ihn zum Zerrspiegel seiner eigenen absurden Wünsche werden läßt. Sein Habit

trifft nicht nur das Thema der Nebenhandlung, das der Deformation, sondern auch das Auge des Zuschauers und läßt damit das absurde Gefälle zwischen der majestätischen Attitüde und ihren schäbigen Voraussetzungen umso deutlicher hervortreten. Das "cross-gartering", eine um 1600 längst überholte Mode, deren Anhänger sich vornehmlich aus älteren Männern niedrigen Standes, Puritanern, Pedanten und Dienern rekrutieren, betont eben jene soziale Stellung Malvolios, der er entkommen möchte ¹.

Wenn Malvolio erklärt:

I will be point-devise the very man (170),
so meint er damit unbewußt einen ihn ohnehin schon kennzeichnenden Verhaltensmodus, der durch die Direktiven des Briefes kaum verzerrt wird. Die der Szene vorangesetzte Beobachtung Marias:

he has been yonder i' the sun practicing
behaviour to his own shadow (I,5,90 f.)

aber trifft nicht nur den Haushofmeister, sondern desgleichen Orsino und Olivia, in ihrer Selbststilisierung zur Liebes- bzw. Trauerpose, und schließlich auch den dritten Liebeswerber der Komödie, Andrew Aguecheek, der sich ebenso verzweifelt und ergebnislos wie Malvolio um höfisches Gebaren bemüht.

Der Liebeswerbung des passiven Orsino und der des eitlen Malvolio gesellt sich damit eine weitere Variante der Erfolglosigkeit bei. Dem Rat:

be not afraid of greatness (II,5,150),

der Malvolio zum Verhängnis wird, erliegt auch Andrew, wenn er sich nach Tobys Erklärung:

she'll not match above her degree,
neither in estate nor wit (I,3,114 f.)

entscheidet, einen weiteren Monat auf Olivias Gut zu verbringen. Daß seine Position teilweise auch mit der Olivias kongruiert, wird deutlich, wenn auch er auf Violas Verkleidung her-

1 Vgl. R.C. Simonini, "The Pedant and Church in Twelfth Night, III,2,80", in: MLN 64 (1949), 513-5.

einfällt und sie zum Duell herausfordert. Die Eifersucht Andrew Aguecheeks aber ist überdies ein Zerrbild von Orsinos Verzweiflung, der im Schlußakt Viola eher töten will als sie Olivia zu überlassen (V,1,120 ff.). Das Duell, in welchem Andrew sowohl mit Viola als auch mit Sebastian konfrontiert wird, erweist letztlich die wahren Identitäten. Er, der am leichtesten dem trügerischen Schein verfällt, löst in seiner verabsolutierten "folly" die Epiphanie der Wahrheit aus. Damit unterliegt die Nebenhandlung der gleichen Struktur wie die Haupthandlung. Die Wahrheit, die mit Sebastians Attacke auf Andrew und Toby handgreifliche Bedeutung erlangt, wird evident, wenn (nach dem Streit zwischen Orsino und Olivia um Viola) Sebastian in Gegenwart seiner Schwester die Bühne betritt.

Die Gesellschaftsstruktur Illyriens, des zur Klagepose und deren Gegenbild, der Ausschweifung (Toby, Fabian und Andrew), heruntergekommenen Landes ohne Gesellschaft und Familienstruktur, dessen Bewohner mehr dem Eigennutz als dem Altruismus leben, steht wieder auf der Anfangsstufe¹. Das implizite Versprechen des Spiegelungsvehikels Viola, die geschlechts-, alters- und statusspezifisch verschiedene Stufen der gesellschaftlichen Entwicklung durchlaufen hat (girl, eunuch, boy, lover, gentleman, mistress, queen), hat sich eingelöst und die Scheinhaftigkeit eines Lebens aufgehoben, dessen drei Wahrnehmungsebenen der Clown und Orsino mit den Worten:

Nothing that is so is so (IV,1,9),

That that is is (IV,2,18)

und:

A natural perspective, that is and is not! (V,1,224) am pointiertesten ausdrücken. In den Folgen ihrer Verkleidung und ihrer Äußerungen verdeutlicht sich der Prozeßcharakter des Übergangs vom Schein zum Sein wie auch der von Äußerer zu innerer Identität. Er realisiert sich in der Binnendynamik des Spiegelungsvorgangs.

1 Hier und im folgenden vgl. W.B. Bache, "Levels of Perception in Twelfth Night", in: Ball State Teacher's College Forum 1964, 56-58.

b) Measure for Measure: Die aporetische Rechtsordnung

Die Struktur des problem play Measure for Measure ist bestimmt durch konzentrische Kreise um das Thema von Recht und Unrecht, demonstriert am Motiv der Stellvertreterschaft. Angelo hat als Statthalter Vincentios eine Pflicht zu erfüllen, vor der der Herzog aus taktischen Erwägungen zurückschreckt, Mariana muß für Isabel einspringen, damit diese ihre Jungfräulichkeit bewahren kann, und in der Nebenhandlung, die auf anderer Ebene das Hauptgeschehen widerspiegelt, fungiert der Kuppler Pompey als Beauftragter der Mrs. Overdone, die sich ebenfalls lieber im Hintergrund hält. Lord Escalus wiederum ersetzt als Richter zeitweise Angelo, Bernadine ist nahe daran als Stellvertreter Claudios fungieren zu müssen und Pompey schließlich hat im dritten Akt den fehlenden Henkersknecht zu ersetzen.

"In Maß für Maß", so bemerkt A. Schlösser¹ zurecht, "wird durchweg eines am anderen gemessen - daher die Fülle von Kontrastierungen, Gegenüberstellungen, Parallelen und Spiegelszenen." Spiegelung aber ist hier nicht nur ein technischer Kunstgriff, sondern beschreibt in Angelos Metapher von der magischen Kristallkugel, dem "magic glass" jene sowohl rückgreifende Bestrafung wie vorbeugende Maßnahmen umfassenden Rechtsvorstellungen des Protagonisten, die als das erregende Moment dieses Dramas gelten müssen:

The law hath not been dead, though it hath slept.
Those many had not dar'd to do that evil,
If but the first that did th' edict infringe
Had answer'd for his deed. Now 'tis awake,
Takes note of what is done, and, like a prophet,
Looks in a glass that shows what future evils,
Either new, or by remissness new-conceive'd,

¹ A. Schlösser, "Impr^ezierte Satire in Maß für Maß", in: SJ Ost 106 (1970), 100-26. Weitere für den hier behandelten Gesichtspunkt relevante Arbeiten besonders in dem von C.K. Stead herausgegebenen Casebook, Shakespeare: Measure for Measure (London, 1971).

And so in progress to be hatch'd and born,
Are now to have no successive degrees,
But, ere they live, to end. (II,2,89 ff.)

Exemplifizierte Claudios Schwängerung der ihm anverlobten Juliet ein vergangenes Verbrechen, so die im Ablauf des Dramas von Angelo geplante sexuelle Nötigung Isabels den im Entstehen begriffenen Rechtsverstoß, den der Statthalter freilich gerade nicht zu verhindern weiß. Angelos Formulierung bezieht sich mithin ohne sein Wissen im gleichen Maß auf ihn selbst wie auf die Opfer seiner Jurisdiktion. Und seine Kopulation mit Mariana, seiner früheren Verlobten, deren Identität er nicht kennt, spiegelt das Vergehen Claudios.

Der "double standard" und das Motiv des schuldigen Richters

Der für das gesamte Drama konstitutive Tatbestand mutwilliger Rechtsbeugung, die einer Handlungsfigur anzulasten ist, welche strengstens auf der Einhaltung der selbstsanktionierten Rechtsnormen besteht, wird vorausgespiegelt in I,2. Der Gentleman, der hier zwar Frieden will, nicht aber den mit dem König von Ungarn, wird durch Lucios Exempel belehrt:

Luc.: Thou conclud'st like the sanctimonious pirate,
That went to sea with the Ten Commandments,
But scrap'd one out of the table.

2.G.: "Thou shalt not steal"? (I,2,7 ff.),

worauf der Angesprochene erste Gentleman, ohne den Konflikt lösen zu können, verallgemeinernd einwendet:

There's not a soldier of us all, that, in the thanksgiving before meat, do relish the petition well that prays for peace. (14 ff.)

Lucio aber insistiert:

Grace is grace, despite of all controversy; as, for example, thou thyself art a wicked villain despite of all grace. (25 ff.)

Durch eine eigentlich negativ gezeichnete Figur (Lucio gehört zum Kreis um Mrs. Overdone und ist geschlechtskrank), die - das spätere Stichwort des Dramas "grace" vorwegnehmend - inte-

grem Verhalten das Wort redet, setzt Shakespeare die Wertnorm des Dramas fest. Der erste Gentleman, dessen Ansichten Angelos Verhalten vorzeichnen, begeht den gleichen Fehler wie der Statthalter: er beschuldigt Lucio eines Lasters (der Ausschweifung), welchem in Wirklichkeit auch er selbst frönt. Die Geschlechtskrankheit, die Lucio seines Haarwuchses beraubt hat, hat bereits das Knochenmark eben jenes Gentleman zerfressen, der im folgenden sich einverstanden erklärt mit der Proklamation, die den edlen Claudio ("worth five thousand of you all" - so urteilt Mrs. Overdone in I,2,61) das Leben kosten soll. Bevor die Haupthandlung entfaltet ist, wird damit in einer Nebenszene ein exemplum evitandum falschen Verhaltens gegeben und die Perspektive etabliert, aus der die weiteren Ergebnisse zu bewerten sind.

Exponiert der Beginn der Szene I,2 die Diskrepanz von selbstsanktionierter Rechtsnorm und Eigenverantwortung zwischen Personen auf gleicher sozialer Ebene, so ihr zweiter Teil einen double standard, der aus Statusunterschieden resultiert. Pompeius berichtet, daß die Bordelle der Vorstädte niedergerissen werden müssen, die des Zentrums jedoch infolge der Intervention eines reichen Wiener Bürgers stehenbleiben dürfen. Die Autorität eines Mächtigen, die dies zu bewirken weiß, vermag auch für Claudios Transport ins Gefängnis eine (ungerechte) Sonderregelung zu erreichen:

Thus can the demi-god authority
Make us pay down for our offences by weight
The words of heaven: on whom it will, it will;
On whom it will not, so; yet still 'tis just. (124 ff.)

Schon in der ersten Hälfte von I,2 ist damit jene Willkür exponiert, die schließlich zu Angelos Erpressungsversuch gegenüber Isabel führen wird. Erst gegen Ende dieser Szene erfährt der Zuschauer, dessen Fragen Lucio formuliert, den konkreten Tatbestand, der zu Claudios Verhaftung geführt hat. Zwar ist Claudios Schuld unbestritten, doch Lucios Eintreten für Claudios Leben:

who I would be sorry should be thus
foolishly lost at a game of tick-tack. (194 ff.),
verweist deutlich auf die Unangemessenheit von Vergehen und
Strafe. Eines Vergehen überdies, das so weit verbreitet zu
sein scheint, daß selbst der Herzog Vincentio dem Friar Thomas
zunächst die Integrität seiner Absichten versichern muß:

No, holy father; throw away that thought.
Believe not that the dribbling dart of love
Can pierce a complete bosom. Why I desire thee
To give me secret harbour, hath a purpose
More grave and wrinkled than the aims and ends
Of burning youth. (I,3,1 ff.)

Lucios Stellungnahme zugunsten Claudios wiederholt sich im
zweiten Akt in den mahnenden Worten des Ratgebers Escalus.
Sein an Angelo gerichteter Wunsch:

That the resolute acting of your blood
Could have attain'd the effect of your own purpose,
Whether you had not sometimes in your life
Err'd in this point which now you censure him,
And pull'd the law upon you (II,1,12 ff.)

soll diesen die Einsicht in seine Selbstgerechtigkeit ermögli-
chen. In der Antwort des unbelehrbaren Statthalters aber spie-
gelt sich bereits das Motiv des schuldigen Richters, das zum
Kernpunkt des gesamten Dramas werden soll:

I not deny,
The jury, passing on the prisoner's life,
May in the sworn twelve have a thief or two
Guiltier than him they try. What's open made to justice,
That justice seizes (18 ff.),

- ein Maßstab, nach welchem Angelo schließlich selbst gerich-
tet wird.

Das Motiv des Schuldigen, der andere Schuldige pharisäisch
verurteilt, eines Schuldigen, dessen Worte nicht mit seinen
Taten übereinstimmen, spiegelt sich auch im subplot mit Lucio.
Er, der (wie Angelo) seine schwangere Verlobte Kate Keepdown
im Stich gelassen hat, und als Vertrauter der Mrs. Overdone,
die sich seines unehelichen Kindes angenommen hat, selbst zu

den "bawds" gehört, spricht sich in der Szene III,2 (44-87) scheinbar zynisch für die Bestrafung des Kupplers Pompey aus, der (wie Claudio in II,1) durch die Straßen Wiens ins Gefängnis geführt wird, und weigert sich (wie eingangs Isabel gegenüber Claudio), sich für ihn einzusetzen (Z. 85). (Wie in II,1 ist auch hier Lucio derjenige, der durch seine Fragen die für den Zuschauer nötige Information über den nicht gespielten Handlungsablauf bewirkt.) Er leistet in I,4 Claudio Beistand, indem er Isabel auffordert, für ihren Bruder bei Angelo um Gnade zu bitten, versagt in III,2 Pompey jedoch jene Hilfeleistung, zu der er Isabel vorher geraten hat. Auch in der Parallelführung von I,2 und III,2 (der Schauplatz beider Szenen ist eine Straße Wiens) weist Shakespeare damit implizite auf die für das gesamte Drama konstitutive Diskrepanz zwischen Worten und Taten hin.

Lucios höhnisch herablassende Anredeform mit dem zwölfmal wiederholten Namen des Angesprochenen und der Vergleich von Pompeys Mißgeschick mit dem Fall des römischen Feldherrn Pompeius erinnern aber auch an die Szene II,1 (223-270), in der der Richter Escalus Pompey spöttisch als "Pompey the Great" apostrophiert und ihn scheinfreundlich zehnmal mit seinem Namen anredet. Auf das aus sieben Fragen bestehende Verhör vor Gericht, das mit Escalus' Drohung:

... Pompey, I shall beat you to your tent, and prove
a shrewd Caesar to you (263 f.)

endet, folgt damit eine Szene, in welcher sich eben jene Drohung einlöst.

How now, noble Pompey! What, at the wheels of Caesar?
fragt Lucio den gefangenen Missetäter und setzt damit unbewußt - er war beim Verhör in III,2 nicht zugegen - die Befragung Pompeys durch Escalus fort (sechzehn Fragen in dreiundvierzig Zeilen). Während Lucio - wie bereits erwähnt - in II,1 auf der Seite Claudios stand, sanktioniert er jetzt die Verurteilung seines ehemaligen Freundes Pompey und hält ihn zum besten an-

statt für ihn zu bürgen. Die Parallelität von II,1 (223-70) und III,2 (44-87) erhellt hier aus der Tatsache, daß sich sowohl Escalus als auch Lucio gegen ihre eigentliche Überzeugung äußern. Escalus muß Pompey mit eben jener verschärften Strafe für die drohen, gegen die er sich in der ersten Szene des zweiten Akts ausgesprochen hat, und Lucio, der Elbow gegenüber die Bestrafung Pompeys gutheißt:

If imprisonment be the due of a bawd,
why, 'tis his right (69 f.),

äußert gleich nach dessen Abgang seine wahre Meinung:

A little more lenity to lechery would do no harm (102).
In der Parallelführung von II,1 und III,2 exemplifiziert Shakespeare damit, daß Angelos Rechtsvorstellung aufgrund des allgemeinen Sittenverfalls nicht nur die Verurteilung Schuldiger durch andere Schuldige zur Folge hat, sondern überdies auch die Spaltung von persönlicher Überzeugung und (durch Angelos Gesetzesinterpretation erzwungener) tatsächlicher Praxis bewirkt. "Double standard" allenthalben; denn unbestraft bleiben nur die Schurken. Lucio, der seine schwangere Verlobte verlassen hat, bleibt auf freiem Fuß und kann Pompey höhnisch ins Gefängnis schicken und Angelo, der seine, anscheinend ebenfalls schwangere Anvertraute im Stich gelassen hat, kann Claudio inhaftieren und zum Tode verurteilen und gleichzeitig dessen Schwester zur Unzucht nötigen. Erst im Denouement, wenn Lucio mit Kate Keepdown und Angelo mit Mariana (zwangs)verheiratet werden, wird die sich hier andeutende Entsprechung der beiden Übeltäter vollends offenbar.

Die Begegnung Lucios mit Pompey dient schließlich auch als Parallele zu der vorhergehenden zwischen Claudio und seiner Schwester¹. Der Isabel, die auf das Flehen ihres Bruders kalt erwidert:

I'll pray a thousand prayers for thy death (III,1,147),

1 Vgl. A. Schlösser, S. 118 f..

entspricht Lucio, der Pompeys Bitte um Bürgerschaft mit dem zynischen Versprechen:

I will pray to increase your bondage (III,2,79)
abschlägt. Die Herzlosigkeit Lucios, der weit weniger Anlaß hätte, sich für den unwürdigen Pompey einzusetzen, als Isabel für ihren Bruder fordert zum Vergleich heraus. "Die Szene rückt ... die Dinge in die rechte Perspektive; sie mahnt uns, nicht mit zweierlei Maß zu messen"¹, weist zugleich aber hin auf die durch Angelo bewirkte Aporie, die unter den bestehenden Gesetzen als unauflösbar erscheint.

Zerrspiegel

Wie im Zerrspiegel bildet sich die Gerichtsszene des fünften Akts in II,1 (41-270) ab. Hier bewahrt sich ein Teil von Escalus' beiseitegesprochenem Diktum "some rise by sin (die reichen Bürger, die an den Bordellen des Zentrums interessiert sind, und der Zuhälter Pompey, der später offizieller Henkersknecht wird), and some by virtue fall (Claudio, Mrs. Elbow und beinahe auch Angelo und Isabel), some run from braques of vice and answer none (wiederum die reichen Bürger und eine zeitlang auch Angelo) and some condemned for a fault alone (Claudio)".

Der Polizist Elbow, den die für das Amt regulär Gewählten aus Bequemlichkeit gegen Bezahlung eingesetzt haben, beschuldigt Froth, einen Besucher von Mrs. Overdos Badehaus (dem Ersatz ihres niedergerissenen Vorstadtbordells), sich an seiner schwangeren Ehefrau vergangen zu haben. Deutlich wird hier zunächst die Parallele zwischen dem vom Herzog eingesetzten Ersatzmann Angelo, der ausführen soll, was Vincentio nicht auf seine eigene Kappe nehmen möchte, und dem "poor Duke's officer" Elbow, der gleichfalls die lästigen Aufgaben anderer

1 Schlösser, S. 118 f.

übernommen hat. "Vom Herzog angefangen die soziale Stufenleiter hinab bis zu ... dem Scharfrichter, sucht also jedermann sich lästiger Pflichten zu entledigen." ¹ Deutlich wird aber auch, daß die Zerstörung der Vorstadtbordelle nichts geholfen hat; ganz im Gegenteil: jetzt werden auch unbescholtene Bürger wie Mrs. Elbow belästigt. Und deutlich wird zuletzt - zumindest für den vom Ende des Dramas rückblickenden Leser - daß Angelo hier über einen Fall zu Gericht sitzen muß, der seinem eigenen, in V,1 verhandelten, sehr ähnlich sieht (beide Fälle basieren auf der Nötigung einer bisher unbescholtenen Bürgerin). Wie die Schließung der Vorstadtbordelle die Belästigung der Mrs. Elbow zur Folge hat, so zieht die Verurteilung Claudios indirekt die versuchte Verführung Isabels nach sich. Was auf sozial niederer Stufe nicht zu umgehen ist, aber kann auf höherer Ebene - durch Vincentios Intervention - verhindert werden. Wie schon im Exempel mit den Bordellen der Vorstädte und denen des Zentrums lehrt die Fabel, daß in erster Linie die Unterprivilegierten unter der verschärften Exekutive zu leiden haben.

Wie die Cinna-Szene in Julius Caesar (III,3) so steht auch die Szene II,1 in Measure for Measure in einem Funktionsverhältnis zur Haupthandlung, indem sie die negativen Auswirkungen einer neuen Situation auf das Volk zeigt. Beide Szenen fungieren als Epiphanie einer sozialen Situation nach einem bestimmten Ereignis (nach Antonys Rede auf dem Kapitol und nach Angelos verschärfter Jurisdiktion), beide Szenen schildern eine chaotische Lage, die den eigentlichen Zielen der Verantwortlichen zuwiderläuft, und in beiden Szenen macht Shakespeare sich ganz das Indirekte zum Prinzip. Angelo, dem hier in einer geradezu travestierten Gerichtsszene - der deformierten Rechtsauffassung entspricht die deformierte Gerichtsverhandlung - die Folgen seiner Gesetzgebung vor Augen gehalten werden, zieht sich in Z. 138 ff. ungeduldig zurück

1 Schlösser, S. 110.

und gibt mit dem an Escalus gerichteten Wunsch:

Hoping you'll find good cause to whip them all (142)
seinen Anspruch auf korrekte Jurisdiktion auf. Und Escalus,
der die Verhandlung übernimmt, gibt in Z. 180 f. seiner Ratlosigkeit mit der Frage Ausdruck:

Which is the wiser here, Justice or Iniquity?

Der "poor Duke's officer" Elbow schließlich vermengt durch seine verbalen Mißgriffe Tugend und Laster wie der "strict deputy" Angelo, der den ehrbaren Claudio der Sittenlosigkeit bezichtigt und später Isabel zur Unzucht zu verführen sucht, durch seine Entscheidungen. Der verbal auf den Kopf gestellten Welt entspricht die real pervertierte. Auch die Reaktion des "merciful man", des Richters Escalus, auf Elbows Klage basiert auf der Rechtsvorstellung Angelos. Seine Grundsatz: "ohne nachgewiesene Schuld keine Strafe" - ein Prinzip, auf welches er in Bezug auf sein Verhalten bei Isabel eine zeitlang hoffen darf -, wirkt sich nicht zugunsten eines unschuldig Angeklagten, sondern zum Nachteil des auf sein Recht hoffenden Klägers aus, dem zum Schaden auch noch Spott hinzugefügt wird:

Truly officer, because he hath some offences in him
that thou wouldst discover if thou couldst, let him
continue in his courses till thou know'st
what they are. (194 ff.)

Damit wird evident, daß die "vain pity" des Escalus ebenso ungerecht ist wie die "severity" Angelos, und zugleich daß erstere nur als Umkehrung der letzteren im gleichen System zu verstehen ist.

Die wechselseitige Spiegelung der Antagonisten

Aber nicht nur zwischen Angelo und Escalus bestehen Gemeinsamkeiten, auch die Beziehung zwischen Angelo und Isabel - sie bildet die Hauptachse des Dramas - zeichnet sich durch ihre Tendenz zu wechselseitiger Spiegelung aus. Dem streng puritanischen Puristen und Ehrgeizling (sein Kennwort ist das Epitheton "precise", I,3,50) entspricht die sittenstrenge Katho-

likin. Isabel, deren Einstellung und Entschlüsse sich komplementär zu denen von Angelo verhalten, figuriert als eine Art polare Entsprechung des Statthalters von Wien¹. Wird sie als überaus tugendhaft dargestellt, so wird Angelo als exzeptionell ehrenhaft beschrieben. Ihr Wunsch nach "more strict restraint" seitens der Nonnen von St. Clare kongruiert mit der Forderung des "strict deputy" nach verschärfter Anwendung der bestehenden Gesetze. Beide haben extravagante Ansprüche, reden unerbittlich der Verabsolutierung bestehender Normen das Wort und erliegen einer Illusion über die lebenspraktischen Auswirkungen abstrakter Gesetze, die sie in ein scheinbar auswegloses Dilemma verstrickt:

Isa.: ... I am

At war 'twixt will and will not (II,2,32 f.)

und:

Ang.: ... we would, and we would not (IV,4,37).

Wie sich Angelo als ungleich verworfener als der von ihm schuldig gesprochene Claudio erweist, so die mit dem Hendiadyoin "enski'd and sainted" gekennzeichnete Isabel als ungleich rigider als ihr Bruder, den sie in III,1 gleichfalls verurteilt. Die Isabel, die in der Szene II,2,27 ff. Angelo beschwört, die Sünde zu hassen, nicht aber den Sünder, beschimpft in der ersten Szene des dritten Akts Claudio mit den Worten:

O you beast!

O faithless coward! O dishonest wretch!

Wilt thou be made a man out of my vice?

Is't not a kind of incest to take life

From thine own sister's shame? What should I think?

Heaven shield my mother play'd my father fair!

For such a warped slip of wilderness

Ne'er issu'd from his blood. Take my defiance!

Die, perish! Might but my bending down

Reprieve thee from thy fate, it should proceed.

I'll pray a thousand prayers for thy death,

No word to save thee. (136 ff.)

1 Vgl. D.L. Stevenson, The Achievement of Shakespeare's Measure for Measure (Cornell, 1966), S. 25.

Die Ironie des Dramas besteht darin, daß die selbstgerechte und sittenstrenge Isabel ihren Widerspieler, der sich durch die gleichen Prädikate auszeichnet, unbewußt zur Sünde verführt und daß beide dadurch lernen, ihre Selbstgerechtigkeit aufzugeben und Gnade und Vergebung zu üben ¹. Das Drama kann erst enden, wenn Isabel sich zu eben jener Barmherzigkeit durchgerungen hat, für die sie im zweiten Akt selbst plädiert ("against all sense" - wie der Herzog gleisnerisch bemerkt), und wenn Angelo sich tatsächlich nach jenem absoluten Gerechtigkeitsmaßstab verhält, den er selbst im zweiten Akt errichtet hat. Erst hier im Moment einer exakten Äquivalenz zwischen den beiden Antagonisten ist der eigentliche Zielpunkt des dramatischen Ablaufs erreicht, ein Zielpunkt, der den Hauptpersonen qua Innendifferenzierung die Möglichkeit zu neuer Selbstdefinition eröffnet ².

Die dramatische Spannung des so verstandenen Handlungsablaufs indes wird erreicht durch die ausgesparte Information des Zuschauers über die Absichten und Motive des Herzogs und durch die implizierte Mehrdeutigkeit seines Verhaltens. Das Thema der Selbstgerechtigkeit und des Unrechts gegenüber anderen konstituiert sich in Measure for Measure aus einer dramatischen Handlungsstruktur, die als "symbolic action" gekennzeichnet worden ist: "that is, the theme of the play emerges out of the pattern of the action, as a conception and effect embodied in the action without the help of any anticipatory hint or clue." ³ Der Handlungsaufbau aber besteht aus einer Kette von Spiegelungsmomenten, die dem Zuschauer durch die

1 Vgl. H.S. Wilson, "Action and Symbol in Measure for Measure and The Tempest", in: Shakespeare: Modern Essays in Criticism, ed. L.F. Dean (New York, 1961), S. 274, und E.Th. Sehr, Vergebung und Gnade bei Shakespeare (Stuttgart, 1952).

2 Vgl. Stevenson, S. 25.

3 Vgl. H.S. Wilson, S. 273.

Möglichkeit zum vergleichenden Rückblick immer wieder Hinweise für die Bewertung einzelner Handlungsmomente gibt, - nie direkt freilich, sondern stets nur durch Andeutungen, deren Sinn sich aus der jeweils spezifischen Verschränktheit von "progression" und "juxtaposition" ergibt.

c) The Winter's Tale: Affekthandlung und exemplum imitandum

Shakespeares Romanze The Winter's Tale basiert auf zwei zentralen Handlungssträngen, die sich spiegelbildlich zueinander verhalten. In beiden Hälften berät der "pair noble" Camillo, der besonnene Ratgeber eines irasziblen Herrschers, ein Opfer königlichen Zorns und verhilft ihm zur Flucht (Florizel nennt ihn "preserver of my father, now of me", IV,4,583). Höhepunkte der beiden Teile sind die Gerichtsszene, die die Wandlung von Leontes bewirkt (erster Teil) und die Enthüllung der Statue, die dem schuldhaft zerstörten Glück der Vergangenheit eine neue Zukunft verheißt (zweiter Teil). Jede der beiden Hälften des Dramas wird eingeleitet mit einer Nebenszene, in welcher jeweils Camillo und eine zweite Person auftreten.

Die falsche Fährte

Die Expositionsszene I,1 dient vor allem dazu, die Erwartung des Zuschauers hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Leontes und Polixenes auf eine falsche Fährte zu lenken:

Arch.: I think there is not in the world either
malice or matter to alter it. (37 f.)

In den Topois und Hyperbeln des böhmischen Höflings ("we cannot with such magnificence - in so rare - I know not what to say. We will give you sleepy drinks, that your senses (unintelligent of our insufficiency) may, though they cannot praise us, as little accuse us", 12 ff.) deutet sich bereits das den Ablauf des gesamten Dramas bestimmende Prinzip der Affektübersteigerung an. Archidamus mißdeutet einen selbstverständlichen Freundschaftsakt als Tauschwert und macht ihn damit zunichte (vgl. die tadelnden Worte Camillos in Z. 20). Eben jenes Verkennen der Freundschaft als Leistung, die aufgewogen werden muß, bestimmt auch die Überlegungen des Königs von Böhmen:

... we should for perpetuity,
Go hence in debt: and therefore, like a cipher
(Yet standing in rich place) I multiply
With one "We thank you" many thousand moe
That go before it. (I,2,5 ff.)

wie auch die von Leontes, der seine Bitte, Polixenes möge noch eine weitere Woche an seinem Hofe verweilen, nach dessen Einspruch um die Hälfte verkürzt (Z. 18), worauf Hermione an Polixenes die drohende Frage richtet:

... Will you go yet?
Force me to keep you as a prisoner,
Not like a guest; so you shall pay your fees
When you depart, and save your thanks. How say you? (51 f.)

Die rhetorische Überspitzung des Freundschaftspathos - sie erinnert an die Äußerung des Archidamus in I,1,12 ff.¹ - ist zwar als Topos erkennbar, dennoch aber wird spätestens hier deutlich wie leicht eine verabsolutierte Emotion in ihr negatives Gegenteil umschlagen kann. Der Künstlichkeit und Überhitztheit des nahezu erpresserischen Drängens unterliegt schon jene Verkennung von Freundschaft und Liebe, die als "erregendes Moment" die Dramenhandlung auslöst. Wenn Leontes, dessen Charakterrigidität bereits hinreichend exponiert ist, Hermiones Gesichtsausdruck mit den Worten:

...making practis'd smiles,
As in a looking-glass ...
... O, that is entertainment
My bosom likes not, nor my brows! (16 ff.)

kommentiert, so erkennt er unbewußt die artifiziellen Züge einer Haltung, die er selbst Hermione aufgezwungen hat¹. Dem Zuschauer aber wird deutlich, daß Leontes - wie die meisten Protagonisten Shakespeares - sein Unglück selbst heraufbeschwört.

Spiegelung und vermeintlich falsche Fährte

Die gleiche Gefühlsambivalenz, die das zwischen Egoismus und Altruismus schwankende sizilianische Königspaar kennzeich-

1 Die dramaturgische Folgerichtigkeit der Handlung löst sich allerdings nur dann ein, wenn das Verhalten von Leontes und Hermione von vornherein durch jene Künstlichkeit und Übertriebenheit bestimmt ist, die der sizilianische König erst dann zu bemerken vermag, wenn er räumlich von Polixenes und Hermione getrennt ist.

net, bestimmt in der Eingangsszene des zweiten Teils (IV,1) auch das Verhalten von Polixenes gegenüber Camillo. Wie vorher der böhmische König Sizilien verlassen will, so jetzt Camillo Böhmen. Den (vor Beginn des Dramas liegenden) neun Monaten, die Polixenes am Hofe von Leontes verbracht hat, entsprechen hier die fünfzehn Jahre von Camillos Aufenthalt in Böhmen. Wie vorher Polixenes so wird jetzt Camillo, dem der böhmische König in I,2,380 ff. erklärt hatte:

Your chang'd complexions are to me a mirror,
Which shows me mine chang'd, too; for I must be
A party in this alteration, finding
Myself thus alter'd with it!

bei seiner Freundschaft beschworen, am Hofe zu verweilen, und wie ersterem so werden auch letzterem unter hyperbolischen Versicherungen vermehrte Freundschaftsbezeugungen versprochen:

... if I have not enough considered (as too much I
cannot) to be more thankful to thee shall be my study;
and my profit therein, the heaping of friendships.
(IV,2,16 ff.)

Der erste und der zweite Teil der Romanze werden überdies verknüpft durch Polixenes' Hinweis auf den Jahrestag von Hermiones (vermeintlichem) Tod:

(the King's) loss of his most precious queen and
children are even now to be afresh lamented (19 ff.)

wie auch durch seine Befürchtungen um den Verlust seines Sohnes Florizel:

kings are no less unhappy, their issues not being
gracious, than they are in losing them when they
have approved their virtues (21 ff.).

Die Anspielung auf die Tugend des Prinzen erweckt die Erinnerung an das Gespräch zwischen Camillo und Archidamus (in der Expositionsszene) über die Vorzüge des jungen Mamillius:

Arch.: You have an unspeakable comfort of your young
prince Mamillius: it is a gentleman of the
greatest promise that ever came into my note.

Cam.: I very well agree with you in the hopes of him:
it is a gallant child; one that, indeed, physics
the subject, makes old hearts fresh. (38 ff.)

Der Zuschauer, dem im ersten Akt bereits vorgeführt wurde, daß die Existenz solchermaßen gepriesener Werte (Freundschaft, Liebe, Tugend) zu baldigem Unglück führt, muß - durch den Freundschaftsstreit zwischen Camillo und Polixenes gewarnt - für das Verhältnis dieser beiden wie auch für das Schicksal Florizels Übles befürchten. Dies zurecht, denn Polixenes beschwört, kaum weniger rigid und vorschnell als Leontes, durch seinen Widerstand gegen Florizels Liebesverhältnis ebenso ein familiäres Zerwürfnis herauf wie vorher der König von Sizilien. Polixenes zwingt damit Florizel indirekt zu jenem Schicksal der überstürzten Flucht, das ihm selbst durch Leontes' Affekthandlung zugefügt worden war. Während die Exposition den Zuschauer jedoch zunächst auf die falsche Fährte lockt, um ihm im Denouement vorzuführen, daß sich die Ausführungen von Archidamus und Camillo letztlich bewahrheiten werden, so erweckt die Eingangsszene des zweiten Teils Befürchtungen, die sich letztlich als falsch erweisen sollen. Beide Szenen verhalten sich in ihrer auf den Zuschauer bezogenen Intentionalität polar zueinander.

Spiegelung der Affektausbrüche

Die Befürchtung, daß auch der gepriesene Florizel Unrecht erfahren werde, löst sich ein in einem Zornesausbruch von Polixenes (IV,3,430 ff.), welcher sich analog zu dem von Leontes (II,3,131 ff.) verhält¹. Beidemale richtet sich die Erbitterung eines Sprechers, dessen emphatische Dialoghaltung unverkennbar ist (elf Personal- und Possessivpronomen in der zweiten Person Singular in II,3,131 ff. und vierzehn in IV,3,430 ff.), gegen andere, gereicht aber in Wirklichkeit ihm selbst zum Schaden. Leontes verstößt seine Tochter Perdita und verliert Weib und Sohn, Polixenes treibt indirekt seinen Sohn

1 Vgl. E. Schanzer, "Plot-Echoes in Shakespeare's Plays", in SJ 1969, S. 120, der auch auf die unten zitierte Passage Bezug nimmt.

Florizel zur Flucht aus Böhmen. Beidemale werden loyale Untertanen des Hochverrats beschuldigt und mit dem Tode bedroht:

Thou, traitor, hast set on thy wife to this. My child?
away with't! Even thou, that hast
A heart so tender o'er it, take it hence,
And see it instantly consum'd with fire ... or I'll
seize thy life. (II,3,131 ff.)

... Thou, old traitor,
I'm sorry that by hanging thee, I can
But shorten thy life one week.

Und beidemale richtet sich der Zornesausbruch auch gegen einen dritten (gegen Antigonus und gegen den Schäfer). Und wie in II,3, 180 Antigonus im Falle der Nichtbeachtung von Leontes' Auftrag mit Folterqualen bedroht wird:

I do in justice charge thee,
On thy soul's peril and thy body's torture...,

so in IV,3 die unschuldige Perdita:

I will devise a death as cruel for thee
As thou art tender to't.

Die Drohungen des Polixenes setzen sich fort in der Nebenhandlung, wenn der Taschendieb Autolycus in IV,3,811 ff. den Clown, den Sohn des alten Schäfers, einzuschüchtern versucht, um in den Besitz von Perditas Habe zu gelangen:

He has a son: who shall be play'd alive; then, 'nointed
over with honey, set on the head of a wasp's nest ...

Die Entsprechung zu diesen diabolischen Drohungen, die hier freilich eine eher komische Wirkung haben, sind Paulinas Fragen an Leontes in III,2,175 ff.:

What studied torments, tyrant, hast for me?
What wheels? racks? fires? what playing? boiling
In leads or oil? what old or newer torture ...

Aber Paulinas Rede bleibt in ihrer Beschwörung ausgesuchtester Martern noch hinter den Qualen zurück, die Leontes sich selbst zumißt:

Go on, go on:
Thou canst not speak too much; I have deserv'd
All tongues to talk their bitterest. (215 ff.)

Paulinas und Leontes' Bereitschaft Schmerzen auf sich zu nehmen kontrastiert aufs schärfste mit der Angst des Clowns vor

körperlicher Qual ("give him gold ... Remember, "stoned", and "flayed alive", Z. 830 ff.). In beiden Szenen werden mit verbalen Mitteln einem Gegenüber Qualen bereitet, in beiden werden Voreiligkeit und Dummheit gegeißelt, beide fungieren - auf unterschiedliche Weise - als Narrenspeigel.

Thy by-gone fooleries were but spices ...
That did but show thee, of a fool, inconstant,
And damnable ingrateful (184 ff.) -

so beschimpft die radikale aufrichtige Paulina Leontes. Und wie sie hier die Seite von Mamillius und Perdita vertritt, so Autolycus - allerdings nur, um den Schäfer und dessen Sohn auszunutzen - die von Florizel und Perdita. Das Widerspiel von Selbstlosigkeit und Eigennutz, zwei Motive, die in der Szenenkonstellation von III,2 und IV,3 wie in der Konfiguration von Camillo und Leontes/Polixenes einander gegenübergestellt werden, fungiert mithin nicht nur als erregendes Moment der Dramenhandlung, sondern als ihr Hauptkonstituens.

Das spiegelbildliche exemplum imitandum

Erst wenn Leontes und Polixenes ihre starre Haltung aufgeben, ist die allseitige Versöhnung möglich, und erst dann können Paulina und Camillo, die Repräsentanten des Altruismus einander zugeführt werden. Die Versöhnung zwischen Leontes und Polixenes aber zeichnet sich im Vorhinein in Florizel und Perdita ab. Schon in IV,3,557 ff. tröstet Camillo das unglückliche Liebespaar mit den Worten:

... Methinks I see
Leontes opening his free arms, and weeping
His welcomes forth; asks thee, the son, forgiveness,
As 'twere i' the father's person; kisses the hands
Of your fresh princess; o'er and o'er divides him
'Twixt his unkindness and his kindness...
... that he shall not perceive
But that you have your father's bosom there,
And speak his very heart.

Und am sizilianischen Königshof kommentiert Leontes den Anblick des Paares mit den Worten:

Your mother was most true to wedlock, prince;
For she did print your royal father off,
Conceiving you. Were I but twenty-one,
Your father's image is so hit in you,
his very air, that I should call you brother,
As I did him ...

...
And you fair princess - goddess! O, alas!
I lost a couple, that 'twixt heaven and earth
Might thus have stood, begetting wonder, as
You gracious couple do: and then I lost
(All mine own folly) the society,
Amity too, of your brave father, whom,
Though bearing misery, I desire my life
Once more to look on. (V,1,124 ff.)

In der Bestätigung der Treue von Florizels Mutter spiegelt sich die von Hermione¹, im Anblick des (etwa gleichaltrigen) Paares erwacht die Erinnerung an Mamillius und Perdita, und letztere schließlich erinnert Leontes auch an Hermione:

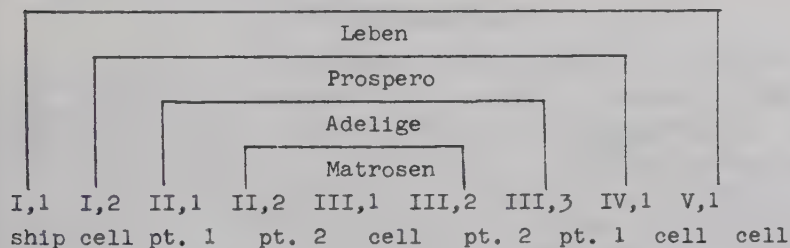
I thought of her
Even in these looks I made (V,1,227 f.).

Dient in Shakespeares Komödie Twelfth Night die Protagonistin Viola als Präfiguration ihres Zwillingsbruders Sebastian, so finden in der Romanze The Winter's Tale Leontes und Polixenes (ebenso wie Leontes und Hermione und Polixenes und Florizel) durch ihre als Spiegelfiguren fungierenden Kinder zueinander, die von vornherein von jener Selbstlosigkeit geprägt sind, deren Verwirklichung die Hauptfiguren versäumt haben. Der Ablösung des schuldbeladenen Herrschers durch einen (noch) schuldlosen, auf der die Struktur der Historien und Tragödien basiert, entspricht in den Romanzen das Zu-Sich- und Zueinanderfinden ehemals zerstrittener Parteien, denen in ihren Kindern ihr eigenes exemplum imitandum erwächst.

1 In I,2,128 ff. räsonniert Leontes beim Anblick seines Sohnes Mamillius über Hermiones eheliche Treue:
Thou want'st a rough pash and the shoots that I have,
To be full like me ...

d) The Tempest: Die gespiegelte Insurrektion

Shakespeares Romanze The Tempest besteht aus drei Handlungsebenen, die sich an drei verschiedenen Orten synchron und ohne kausale Wirkung aufeinander abspielen. Das Personal dieser drei Stränge - sie werden vermittelt durch analoge Situationen und Vorgänge wie auch durch eine differenzierte Spiegelungstechnik - besteht jeweils aus der Gruppe um Prospero, um Alonso und um Stephan²/Caliban. Ihr Ausgangspunkt ist die "zeitlich vor der Aufsplitterung in parallele Folgen" ¹ liegende Expositionsszene, ihr Schlußpunkt das auf das Leben jenseits der Insel verweisende Denouement. Die einzelnen Szenen eines jeden Handlungsstrangs stehen, obwohl sie mehr der Darstellung von Zuständen als von sich entwickelnden Handlungen dienen, in kausaler Aufeinanderfolge. Die Absenz einer kausalen Verknüpfung zwischen der Szenenkette um Alonso und der um Stephano läßt sich nachweisen an der Vertauschbarkeit von II,1 mit II,2 und von III,2 mit III,3, wie auch von III,1 (Prosperohandlung), einer Szene, die an jeder beliebigen Stelle des Dramas zwischen I,2 und IV,1 stehen könnte. Alle drei Handlungsebenen verhalten sich, wie E. Flamm ¹ nachgewiesen hat, symmetrisch zueinander:



Die symmetrische Struktur der Romanze und ihr Mangel an kausal determinierter Szenenfolge (ein Kennzeichen des "geschlossenen

¹ Hier und im folgenden vgl. E. Flamm, "Geschlossene und offene Form in Shakespeares Tempest", in: SJ 99 (1963), 143-160.

Dramas") bewirken eine Spiegelungsebene, die vermittelt vertikaler Schnitte die Beziehung der einzelnen Handlungsstränge zueinander deutlich macht. Inhaltlich spiegelt sich die ganz im geschlossenen Dramenstil konzipierte Szenenkette II,1,190-287; II,1,299-322 und III,3,1-17, die die Gruppe um Alonso zeigt, in der Szenenkette II,2,15-176 und II,2,1-115, die im gleichen Stil die Gruppe um Stephano porträtiert. "Thematisch verknüpfen Usurpation und Intrige die Adligen- und die Matrosenhandlung. Auf allen Ebenen geht es um Herrschen und Untertansein. Staatsordnung als Ausdruck der Weltordnung und Freiheit als Medium der Selbstverwirklichung sind die Themen der meisten Gespräche der Dramenfiguren." ¹ Diesem für das "offene Drama" charakteristischen zusammenfassenden Transponieren, dem Hinüberspielen von einer Ebene zur anderen, entspricht eine Analogieverknüpfung, die einzelne Situationen und Momente des dramatischen Ablaufs als Spiegelungsvehikel funktionalisiert. Als Exempelfälle für die Korrespondenz verschiedener Handlungsstränge und -momente sollen hier nach einer einleitenden Charakterisierung des Dramas die Szenen II,1 (Z. 194-322) und II,2 behandelt werden.

Die Vorgeschichte

Die Mächte der Natur, die - wie Sebastian in Twelfth Night V,1,266 f. erklärt - letztlich alle Verwirrungen aufheben werden, sind im Tempest in der allegorischen Figur des Schicksals vergegenständlicht:

By accident most strange, bountiful Fortune,
... hath mine enemies
Brought to this shore (I,2,178 ff.)

erzählt Prospero seiner Tochter in der Expositionsszene. Der Wind, der scheinbar zufällig seine Feinde ans Ufer seines Eilands treibt, hat zuvor auch Prospero, den entmachteten Herzog

1 E. Flamm, S. 155.

von Mailand, auf die Insel gebracht. Sein Bericht über diese Entmachtung - er ist nahezu frei von Eigennamen und Charakteren - entblößt das Schema der Feudalgeschichte, einer auf Unrecht basierenden Geschichte, deren letzte Phase das von Prosperos übernatürlichen Kräften gelenkte Geschehen auf der Insel bildet. Prosperos Erzählung von Machtkampf, Gewalttätigkeit und Staatsstreich allerdings erfährt in den Geschichten Ariels und Calibans wie auch der Gruppe um Alonso zunächst eine Komplementärperspektive.

Der erste Gewaltakt auf der Insel in ihrer vorzivilisatorischen Epoche ist Ariels Bestrafung durch die Hexe Sycorax, als dieser sich weigert, ihre Wünsche zu erfüllen. Auf diese historische Phase, die schon die das gesamte Drama bestimmende Polarisierung in positiv und negativ gezeichnete Figuren ver-¹ rät, folgt die Herrschaft Calibans, des Sohnes von Sycorax. In der dritten, der zivilisatorischen Phase, wird Caliban von Prospero entmachtet und Ariel "befreit". Diese von Prospero und den Nebenfiguren berichtete oder im Dialog entfaltete Vorgeschichte wird in der eigentlichen Handlung des Dramas durch das "Prinzip der Analogie, der doppelten, drei- und vierfachen Fabel, die dasselbe Grundthema wiederholt", konkretisiert und erfährt durch ein "System von konkaven und konvexen Spiegeln, die ein und dieselbe Situation spiegeln, vergrößern und parodieren" (J. Kott)² ihren eigentlichen Abschluß. Wurde Prosperos Verlust seiner Herzogswürde in knappen Formeln auf den reinen Mechanismus des Herrschaftswechsels hin gerafft, so erfolgt in der eigentlichen Handlung des Dramas eine Retardation. Wie in einer Großaufnahme werden alle Seelenregungen der neuen Insurgenten Sebastian und Antonio unter die Sonde genommen. Ihr Aufstand gegen Alonso in II,1,194-322 spiegelt nicht

1 Symbol dieser Polarität ist die "Mutter mit den beiden Söhnen (I,2,119), von denen Prospero der Versuchung des rein geistigen Lebens erlag und Antonio dem Trieb nach materieller Herrschaft". E. Flamm, S. 153.

2 J. Kott, Shakespeare heute (München, 1964), S. 245.

nur die Motivation der vor Dramenbeginn liegenden Erhebung Antonios gegen Prospero, sondern beendet mit Sebastians Verzicht auf den Tribut, den dieser aufgrund von Alonsos Unterstützung zu entrichten hatte, zugleich deren Konsequenzen:

Thy case, dear friend,
Shall be my precedent; as thou got'st Milan,
I'll come by Naples. Draw thy sword: one stroke
Shall free thee from the tribute which thou payest.
(II,1,285 ff.)

Der widernatürliche Charakter beider Revolten wird dadurch signalisiert, daß seine Nutznießer jeweils die jüngeren Brüder des Herrschers sind. Vollzieht sich die erste hinter Prosperos Rücken, so erfolgt die zweite mit seinem Wissen und wird schließlich mit Ariels Intervention indirekt durch ihn selbst verhindert. Bedenkt man die Sinnlosigkeit dieser Revolte auf einer verlassenen Insel, die keine Möglichkeit zur Rückkehr bietet, so erscheint sie als Epiphanie der Insurrektion schlechthin.

Die Epiphanie der Insurrektion

II,1,194-322

Zu Beginn der Insurrektionsszene befindet sich Alonso in einer ähnlichen Situation wie Prospero in der Vorgeschichte vor seiner Entmachtung. Der Passivität und Arglosigkeit des Herzogs von Mailand entspricht in der an die emblematischen Konfigurationen der dumb shows erinnernden Szene der Schlaf des Königs von Neapel. (Die Entmachtung und Vertreibung Prosperos war zu mitternächtlicher Stunde erfolgt, hatte also Prospero im Schlaf überrascht.)¹ Der Antonio, der in der Vorgeschichte Alonso durch das Angebot einer Tributzahlung zu sei-

1 Das Motiv des Mordanschlags auf einen Schlafenden indiziert bei Shakespeare die verabscheuungswürdigste Untat. Vgl. bes. Hamlet und Macbeth.

nem Komplizen gemacht hatte, versucht jetzt, sich zum Komplizen Sebastians aufzuwerfen, um eben jenen Tribut nicht mehr leisten zu müssen.

Sein suggestiver Überredungsversuch setzt mit "What might, / Worthy Sebastian?" (Z. 20) ganz von der Peripherie her an und operiert solange mit Anspielungen und beziehungsreichen puns, bis Sebastians Neugier erregt ist:

Prithee say on:

The setting of thine eye and cheek proclaim

A matter from thee; and a birth, indeed,

Which throes thee much to yield. (223 ff.)

Die Intensität der Gesprächsbeziehung läßt sich an dem hohen Anteil von Personal- und Possessivpronomen in der zweiten Person Singular (insgesamt etwa fünfundvierzig), der dezidierte Bezug des Dialogs auf die Chance, die die Situation bietet, an den etwa zwanzig deiktischen Demonstrativpronomen (this, thus, now, here) ablesen¹. Antonios streng auf das optisch auf der Bühne Wahrnehmbare bezogener Überredungsversuch besteht aus vier Hauptargumenten: dem mutmaßlichen Tod Ferdinands, der Abwesenheit der in Tunis verheirateten Claribel, der Gleichsetzung von Tod und Schlaf und der Ersetzbarkeit von Alonso und Gonzalo. Wurde die Ersetzbarkeit von Gonzalo in dem vorangehenden Szenenbruchstück demonstriert, so gilt wie Sebastian andeutet die Ersetzbarkeit von Prospero als Gewähr für die von Alonso:

I remember

You did supplant your brother Prospero. (265 f.)

Aus eben jener als Spiegelbild verstandenen Aktion, deren augenscheinlicher Erfolg in Wirklichkeit dadurch, daß Antonio jetzt unter Prosperos Kontrolle steht, bereits zunichtegemacht ist, schöpft Sebastian Hoffnung. Auch das symbolische Zeichen dieses Erfolgs, die auch nach dem Schiffbruch noch gut sitzen-

1 Das kurze Gespräch zwischen Antonio, Sebastian und der durch Ariel geweckten Gruppe um Alonso weist sogar elf deiktische Partikel auf.

de Herzogsrobe, ist Indiz von Prosperos Macht, denn er hatte die Schiffbrüchigen gerettet, ohne ihre Kleidung dem Wasser preiszugeben¹.

Zerrspiegel der Insurrektion

III,2

Der Gruppierung Sebastian-Antonio entspricht die von Stephano-Trinculo, - eine Entsprechung, die schon aus der analogen Reaktion der beiden Gruppen auf das Erscheinen Calibans, der Parallelfigur zu Antonio, erhellt. In II,2 fragt sich Trinculo:

What have we here? a man or fish? ...
Were I in England now, ... and had but this fish
painted, not a holiday fool there but would give
a piece of silver. (24 ff.)

und Sebastian in V,1:

What things are these, my lord Antonio?
Will money buy them? (263 f.),

worauf der Angesprochene antwortet:

Very like; one of them
Is a plain fish, and, no doubt, marketable. (165 f.)²

Auch der Anschlag von Sebastian und Antonio findet auf niedriger Ebene sein Pendant in einer Episode mit Trinculo, Stephano und Caliban (III,2). Die Überwachtheit des nüchtern berechnenden Antonio ("eyes wide open" heißt es in II,1,208) erscheint in dem betrunkenen Caliban ("thy eyes are almost set in the head" sagt Stephano in III,2,8), der sich kaum noch auf den Beinen halten kann, in ihr Gegenteil verkehrt. Die Dialogbeziehung zwischen ihm und Stephano (zweiundzwanzig Personal- und Possessivpronomen in der zweiten Person Singular und sie-

1 Vgl. auch die Szene II,1,66 ff., in der Gonzalo sich auf die Unbeschädigtheit der Kleidung bezieht.

2 Hier und im folgenden vgl. A.H. Gilberts Aufsatz "The Tempest: Parallelism in Characters and Situations", in: JEPG 14 (1915), 63-74.

ben Anreden) ist ähnlich intensiv wie die zwischen Antonio und Sebastian. Wie diese beiden so hat auch Caliban vor, Prospero im Schlaf zu ermorden, und wie in II,1 interveniert auch hier Ariel, um den Anschlag zu vereiteln. Stephanos großspurige Ankündigung:

... his daughter and I
will be king and queen, - save our graces! -
and Trinculo and thyself shall be viceroys. (104 f.)

entspricht der verführerischen Lockung Sebastians:

... one stroke
Shall free thee from the tribute which thou payest;
and I the king shall love thee. (287 ff.)

Wie Stephano König auf der Insel werden und Caliban die Herrschaft Prosperos abschütteln will, so will Sebastian König von Neapel werden und Antonio seine Abhängigkeit von Alonso beseitigt sehen. Stets sind die Ambitionen der beiden Drahtzieher der geplanten Revolten unausgesprochen durch deren eigene Interessen motiviert und stehen gerade damit in radikalem Gegensatz zu Prosperos Desinteresse an Macht und persönlichem Vorteil.

Stephanos verbaler Vorgriff auf die Macht, die Prospero so überaus gleichgültig ist, und auf die Errichtung einer Hierarchie ohne Untertanen - ein Motiv, das zurückverweist auf Gonzalos Vorstellung eines "commonwealth" ohne "sovereignty", dessen König er selbst sein will (vgl. II,1,14 ff.) - ist ebenso sinnlos und absurd wie Sebastians Spekulation auf den Herrschaftstitel und sein Plan, Alonso auf einer menschenleeren Insel zu ermorden, die keine Möglichkeit zur Rückkehr nach Italien bietet. Doch nicht nur in ihren gleichermaßen aberwitzigen Interessen, sondern auch in ihren Durchsetzungsstrategien kongruieren die Wortführer der beiden Gruppen. Calibans Erklärung:

I'll yield him thee asleep,
Where thou mayst knock a nail into his head (59 f.)

und seine drängenden Wiederholungen:

'tis a custom with him
I' the afternoon to sleep: there thou mayst brain him,

Having first seized his books; or with a log
Batter his skull, or paunch him with a stake,
Or cut his wezand with thy knife. Remember
First to possess his books; ...
... burn but his books (85 ff.)

und:

Within this half hour will he be asleep (111)
entsprechen den mehrfach gestaffelten Überredungsversuchen Antonios, der noch in III,3 seinen Komplizen ermahnt:

Do not for one repulse, forgo the purpose
That you resolv'd t' effect. (12 f.)

und drängend hinzufügt:

Let it be tonight;
For, now they are oppress'd with travel, they
Will not, nor cannot use such vigilance
As when they are fresh. (14 f.)

Die Notwendigkeit solcher Insistenz stellt sich erst im Nachhinein heraus, wenn Trinculo und Stephano sich in IV,1 als ebenso feige erweisen wie Antonio und Sebastian in II,1.

Analogien und Kongruenzen

Während die Verschwörung von Antonio und Sebastian durch Ariels Intervention sofort vereitelt wird, erstreckt sich Calibans Insurrektionsversuch bis in den vierten Akt und tritt erst nach der Aufführung des Maskenspiels erneut in Prosperos Bewußtsein. Hierin spiegelt sich wiederum die Arglosigkeit und politische Naivität des Herzogs von Mailand, die seine Entmachtung vor zwölf Jahren verursacht haben. Dem Haß Calibans auf seinen Wohltäter Prospero, der ihn veranlaßt, sich Stephano so willfährig zu unterwerfen ("and I, thy Caliban, / forever thy footlicker", IV,1,218 f.) entspricht in der Vorgeschichte Antonios Undankbarkeit gegenüber seinem Bruder, den er mit seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Alonsos (Angebot der Tributeleistung) entmachtet.

I ... in my false brother
Awak'd an evil nature; and my trust

Like a good parent, did beget of him
A falsehood in its contrary as great
As my trust was; which had indeed no limit,
A confidence sans bound (I,2,92 ff.)

- so kommentiert Prospero in der Expositionsszene sein Verhalten gegenüber Antonio, der - ganz wie Caliban - Prosperos "kindness" mit Undank belohnt und jede Gelegenheit zum Verrat nutzt. Prosperos Urteil über die adligen Konspiratoren:

some of you there present
Are worse than devils (III,3,35 f.)

kongruiert dementsprechend mit dem über Caliban:

And this semi-devil
... had plotted with them
To take my life. (V,1,171 ff.),

wobei seine an Alonso gerichteten Worte:

Two of these fellows you
Must know and own; this thing of darkness I
acknowledge mine (274 ff.)

auch auf die spiegelbildliche Beziehung zwischen ihm und dem König von Mailand verweisen.

Auch die Bestrafung beider Gruppen erfolgt auf vergleichbare Weise. Im vierten Akt befürchtet Caliban:

From toe to crown he'll fill our skin with pinches
Make us strange stuff (231)

und Prosperos Kommando an Ariel im selben Akt lautet:

shorten up their sinews
with aged cramps, and more pinch-spotted make them
than pard, or cat o'mountain. (260 ff.)

Dem entspricht die Sühne der adligen Schurken.

Thou'rt pinched for't now, Sebastian (V,1,74)
erklärt Prospero im Schlußakt.

Das exemplum imitandum

Den zwei tatsächlichen, sich spontan ergebenden Insurrektionsversuchen von Antonio/Sebastian und Caliban/Stephano/Trinculo gesellt sich in I,2,378-504 ein weiterer bei, der von Prospero selbst provoziert wird und als Bewährungsprobe für

Ferdinand gelten soll. Gerade mit dem Vorwurf:

... thou dost here usurp
The name thou ow'st not; and hast put thyself
Upon this island ... to win it
From me, the lord on't (46 ff.)

erreicht Prospero, daß der Königssohn sich tatsächlich gegen ihn auflehnt. Reflektiert der erste Teil dieses Vorwurfs das (vor Beginn der eigentlichen Dramenhandlung liegende) Verhalten Antonios gegenüber Prospero, so spiegelt sich im Schlußteil Calibans Vorwurf gegenüber Prospero:

This island's mine, by Sycorax my mother,
Which thou tak'st from me (I,2,331 f.)

Die in erster Linie vom Szenenbild her wirksame Szene, in der Ferdinand sein Schwert zieht und durch Prosperos Zauberkräfte bewegungsunfähig gemacht wird, während sich Miranda flehend an das Gewand ihres Vaters hängt, wird von Prospero mit Worten kommentiert, die das wesentlichste Moment des Anschlags auf Alonso vorwegnehmen:

... Put thy sword up, traitor;
Who mak'st a show, but dar'st not strike, thy conscience
Is so possessed with guilt. (471 ff.)

Zwar ist Ferdinands Haltung rein defensiv - darauf verweist Prosperos Herausforderung "come from thy ward" (474) - dennoch aber erfaßt das szenische Bild hier den Kern des Insurrektionsversuchs von Antonio und Sebastian (die aufgrund ihrer Gewissensbisse ebenso scheitern wie Caliban, Stephano und Trinculo) und fungiert daher als Epiphanie des bezwungenen Aufstands.

Indem Ferdinand nachgibt, empfiehlt er sich als friedfertiger Herrscher und dient damit als Kontrastfigur von Antonio und Sebastian und der Gruppe um Caliban. Die äußere Analogie zwischen Caliban und Ferdinand wird deutlich in ihren vergleichbaren Reaktionen auf die Geräuschkulisse der Insel:

Cal.: The isle is full of noises,
Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt
not.

Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometimes voices,
That, if I then had wak'd after long sleep,
Will make me sleep again. (III,2,141 ff.)

Fer.: Where should this music be? i' th' air, or th' earth.
It sounds no more; - and sure, it waits upon
Some god o' th' island. Sitting on a bank,
Weeping again the King my father's wrack,
This music crept by me upon the waters,
Allaying both their fury, and my passion,
With its sweet air (I,2,390 ff.)

ebenso in einem szenischen Bild, das beide in der gleichen Position zeigt. In der zweiten Szene des zweiten Akts tritt Caliban mit einem Bündel Holz auf dem Rücken auf, begegnet dann Stephano und Trinculo, denen er sich "Farewell, master; farewell, farewell" (178) singend anschließt. Seine Stelle übernimmt jetzt Ferdinand, der im Beginn der nächsten Szene ebenfalls Holz für Prospero heranschafft (III,1) - ein Parallelismus, den moderne Aufführungen durch die Pause zwischen dem ersten und zweiten Akt zerstören. Der Vergleich der Auftrittsmologe von Caliban und Ferdinand aber erweist deutlich die eigentliche Polarität der beiden. Calibans von Flüchen auf Prospero durchsetztes Selbstgespräch ist ganz und gar ichbezogen (fünfzehn Personal- und Possessivpronomen in der ersten Person Singular in siebzehn Zeilen), Ferdinands Monolog dagegen konzentriert sich auf Miranda, wegen der er Prosperos Aufträge willig ausführt. Daß Prosperos Verhalten gegenüber Ferdinand durch die Erfahrungen mit Caliban bestimmt ist, der in der Vorgeschichte versucht hatte, Miranda zu vergewaltigen, deutet sich an in einer an Ferdinand gerichteten Warnung:

If thou dost break her virgin knot before
All sanctimonious ceremonies ...
No sweet aspersion shall the heavens let fall
To make this contract grow. (IV,1,14 ff.)

Einmal spiegeln sich reale Aktionen (wie die Anschläge von Sebastian/Antonio und Caliban/Stephano/Trinculo) ineinander ab, darüber hinaus aber spiegelt Prosperos Verhalten gegenüber Ferdinand seine Erfahrungen mit Caliban wider. Fungieren er-

stere als exempla evitanda, so erscheint letzteres als verbaler Rekurs auf diese.

Mit der Entlarvung und Bestrafung der beiden Verschwörergruppen aber ist die Vergangenheit eingeholt und bewältigt: der Weg ist frei für die Herrschaft von Ferdinand und Miranda. Die Versöhnung von Alonso und Prospero, deren Schicksalsidentität sich schon in den Insurrektionsversuchen von Antonio und Sebastian (gegenüber Alonso) und von Caliban, Stephano und Trinculo (gegenüber Prospero) angedeutet hat, wird vollends evident, wenn der Herrscher der Insel dem König von Italien mit einem zunächst nur dem Zuschauer verständlichen "double entendu" erklärt, er habe eine Tochter wie jener einen Sohn verloren. Der Königssohn Ferdinand aber, der die Tochter Prosperos auch um den Preis der Welt nicht betrügen würde, fungiert als exemplum imitandum für eine auf Betrugerei und Verrat eingestellte Welt und gewährleistet gerade hierin die Realisierung jenes Aspektes von Gonzalos Utopie, dessen temporäre Prävalenz die Spiegelstellen und -szenen der Romanze betont haben:

treason and felony ...

Would I not have (II,1,156 ff.).

Ist der Sinn des dramatischen Ablaufs in der Romanze The Tempest darin begründet, ein zwölf Jahre zurückliegendes Ereignis einzuholen, das sich durch seine doppelte Spiegelung und Brechung (in der Episode mit Antonio/Sebastian wie in der mit Caliban/Stephano/Trinculo und schließlich auch in der Begegnung von Prospero und Ferdinand) der inneren wie der äußeren Handlung aufprägt, so bietet die emblematische Szene mit Ferdinand und Miranda beim Schachspiel die Gewähr für eine Zukunft ohne Intrige und Machtkampf, die Zukunft einer Romanze.

V. Zusammenfassung

Das besonders an der Interpretation der beiden letzten Dramen ablesbare Faktum, daß die Haupthandlung, die bei Shakespeare auf den ersten Blick so ganz ihre eigene Basis zu haben scheint, von verschiedenen Episoden und Nebenhandlungen mitbestimmt wird und aus dem Vergleich und Kontrast voraus- oder mitlaufender Handlungszüge erst ihr eigentliches Licht gewinnt, gilt auch für das Gesamtwerk des Dramatikers. Das Verhältnis des Ganzen zum Detail ist hier nicht das eines architektonischen Gesamtplans zu seiner Ausführung durch das Spezifische, das Sujet wird keiner subsumierenden, von oben her aufgestülpten Form unterworfen, vielmehr kristallisiert sich das Ganze aus ineinandergewachsenen, durch die Spiegelungstechnik vermittelten Einzeldarstellungen, deren jede Konstellationen dessen birgt, was am Ende als "Idee" des Dramas hervortritt.

Als hervorstechendstes Beispiel einer solchen Einzelszene im vorshakespeareschen Drama, die spiegelbildlich auf den Gesamtzusammenhang verweist, gilt die "painter-scene" in Thomas Kyds Spanish Tragedy (III,12). Sie dient der Affektsteigerung: der Protagonist der Tragödie, Hieronimo, findet in der Person eines Malers, dessen einziger Sohn (wie Hieronimos eigener) ermordet worden ist, einen Parallellfall, und gibt dem Maler den Auftrag, ein Bild zu entwerfen, das die Situation in der Mordnacht widerspiegelt. Im Unrecht, das drei Bittstellern, die sich an ihn als obersten Gerichtsherrn wenden, angetan wurde, erkennt er seine eigene Situation und zugleich die des Staatsganzen: "all of discords framed" (328). Wird hier der Leidensimpetus des Protagonisten an Parallellfiguren und der Beschreibung eines Gemäldes demonstriert, so in Shakespeares Tragödie Titus Andronicus (III,2) an einem ambivalenten Spiegelbild, an einer Fliege. Sie repräsentiert als "poor harmless fly" zunächst das Opfer einer skrupellosen Mordtat, dann als

"black ill-favour'd fly" aber auch den Mörder selbst, den Mooren Aaron, der im Schlußakt gesteht:

I have done a thousand dreadful things
As willingly as one would kill a fly. (V,1,141 f.)

Wenn Titus in einer Ersatzhandlung die Fliege tötet, so ist dies Ausdruck seines Rachewunsches. (Shakespeare blickt im Gegensatz zu Kyd eher vorwärts als zurück, so daß die Spiegelung nicht nur die Erinnerung, sondern auch die vorgreifende Vermutung weckt.) Spiegelung ist hier noch unmittelbar mit der Figur eines Protagonisten verbunden, der die zeichenhafte Bedeutung von Situationen und Objekten erkennt. Die Spiegelszenen in Coriolan (IV,3), Antony and Cleopatra (II,6), Julius Caesar (III,3), 1 Henry IV (II,4), Timon of Athens (II,2) und The Two Gentlemen of Verona (II,3) dagegen hängen nicht mehr direkt mit der Gefühlswelt des Protagonisten zusammen. Die sprachlich-künstlerischen Mittel lösen sich in separaten Szenen mit ad hoc erfundenen Charakteren von den Hauptpersonen. "So entstehen kleine stilistisch einheitliche Szenen, deren Funktion, die auch durch eine der Hauptpersonen hätte erfüllt werden können, von kleinen szenisch-dramatischen Einheiten übernommen wird. Die Hauptszenen erscheinen dadurch gestrafft und stärker konzentriert." ¹ Der hier angesprochene Szenentypus hat die Funktion, die Personen der Haupthandlung ins Zwielficht zu rücken und damit die kritische Sensibilität des Zuschauers im Hinblick auf den weiteren Handlungsverlauf zu schärfen. Durch Aktionen mit Nebenfiguren, die als Spiegelbild der Hauptpersonen fungieren, oder durch Parallelaktionen wird zudem eine Kontrastebene zur Haupthandlung erstellt, die Vergleichsmöglichkeiten schafft, aus denen der Zuschauer seine eigenen Schlüsse ziehen muß. Bereits hier wird deutlich, daß sich Shakespeare mit der Verwendung von Spiegelszenen das Indirekte zum Prinzip macht, indem er jede seiner Figuren als Spiegel der übrigen dienen läßt, als Spiegel, "in welchem wir das ent-

1 Ch. Ehrl, Sprache und Charakter bei Shakespeare (Heidelberg, 1957), S. 166.

decken, was uns nicht unmittelbar eröffnet werden konnte".¹

Die Stimmungsszenen in Romeo and Juliet (I,5; IV,4 und 5), Julius Caesar (II,4) und Macbeth (II,3) sind als Momentbilder zu verstehen, die die Farbe der Hauptszenen grundieren. Sie appellieren nicht an den Zuschauer als kritische Instanz, sondern zielen auf sein Eindrucksvermögen, indem sie in die Atmosphäre einstimmen, auf Vergangenes zurückgreifen, auf Zukünftiges vorbereiten und - quasi im Nebenbei - Hauptmotive wie entscheidende Stichworte und Schlüsselbegriffe exponieren. Während die "enklitischen" Resonanzszenen (Romeo and Juliet IV,5 und Macbeth II,3) mehr zum Verbalen neigen, sind die "proklitischen" Stimmungsszenen, die die Kunst der Vorbereitung ganz von der Peripherie her betreiben, indem sie die Empfindungen der dramatis personae in szenische Aktion umsetzen, ganz im Hinblick auf ihre Bühnenwirksamkeit konzipiert.

Verbale und szenische Aktion halten sich die Waage in einem weiteren Szenentypus (Macbeth II,4; Antony and Cleopatra IV,3; Julius Caesar I,3 und Richard II II,4), der ganz auf ein philosophisches System der Renaissance gegründet ist: auf das System der Entsprechungen (versinnbildlicht in einer Kette hierarchisch angeordneter Sphären, die horizontal verknüpft sind durch ein Netz von Analogien). Aus dieser Perspektive erscheint die "verschwenderische Großzügigkeit der Shakespeare'schen Dramaturgie" (E. Auerbach) weniger als Ausdruck künstlerischer Individualität denn als Reflex zeitgebundener Ideologie, "inspiriert von der Vorstellung des universalen Zusammenhangs der Welt, so daß jede berührte Saite menschlichen Schicksals eine Fülle von Stimmen zu Mit- und Gegenspiel aufruft".² Wird die prästabilisierte, durch die Spiegelmetapher

1 A.W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 2. Teil, ed. E. Lohner (Stuttgart, 1967), S. 136.

2 E. Auerbach, Mimesis, 2. Aufl. (Bern, 1959), S. 308.

mit der universalen Ordnung verknüpfte Harmonie verletzt, so hat das den Aufruhr des gesamten Universums zur Folge. Die spiegelbildlich zu verstehenden Omen und Vorzeichen in den Szenen des hier ins Auge gefaßten Typus signalisieren, wie sich die Verletzung der irdischen Ordnung im kosmischen Bereich spiegelt.

Den Vorzeichen in diesen "dramatischen" Spiegelszenen entsprechen in drei weiteren, eher "epischen" Szenen (Richard II; 1 H VI II,4 und Pericles II,1) eigentlich neutrale Requisiten, die im szenischen Verlauf emblematische Bedeutung annehmen. Wie letzterer Szenentypus so spiegelt auch dieser die momentane Situation des gesamten Staats und deutet zugleich auf bevorstehendes Unheil voraus. Belauschungs- und Spiegelszene sind hier (mit Ausnahme von 1 H VI II,4) als Ausfluß ein- und derselben dramatischen Intention zu verstehen, einer Intention, die auf eine Durchdringung des Sujets von innen wie von Außen abzielt. Die innere Gestaltung konstituiert sich aus der Handlung um die Hauptpersonen, die äußere aus den Kommentaren und Beobachtungen der Nebenfiguren ¹.

Im Gegensatz zu diesen Szenen - sie dienen als Integrationspunkt eines ganzen Dramas, dessen Intentionalität sie brennpunktartig konzentrieren - haben die kommentatorischen Spiegelszenen - sie visieren am deutlichsten die Rezeptionsebene an - die Funktion, eine spezifische dramatische Situation punktuell widerzuspiegeln und die Erwartung des Zuschauers durch eine kritische Komplementärperspektive in eine bestimmte Richtung zu lenken. Von den Nebenfiguren wird hier im Dialog ein Bild des Protagonisten entworfen, "das als lebendiger Spiegel im Ganzen des Dramas weiterwirkt, und somit als dramatisches Strukturelement zu werten ist, das keiner direkten psychologischen Gesetzmäßigkeit folgend einfach durch

1 Vgl. D. Mehls Ausführungen zur Pantomime im Drama der Shakespearezeit (Heidelberg, 1964), S. 118.

seine Präsenz und seinen Stellenwert im Feld des Dramas seine Funktion erfüllt" ¹.

Haben diese Szenen die Funktion, eine kritische Komplementärperspektive für den Zuschauer (nicht für den Protagonisten) zu etablieren, so dienen die episodischen Zwischenszenen in Henry VI dazu, entweder ein positives Exempel für wahres staatsmännisches Verhalten zu statuieren (2 H VI II,1), oder dem Protagonisten durch exemplarische Ereignisse Einblick in drohende Gefahren (2 H VI I,3 und II,3) oder in die Lage des Staatsganzen zu geben (3 H VI II,5).

Auch an Shakespeares Spiegelszenen - so kann abschließend festgestellt werden - läßt sich "das dramaturgische Prinzip eines Theaters ablesen, das innerhalb des Schauspiels ganz bestimmte Grade der Annäherung an die Welt des Publikums (und der Absonderung von ihr) bewerkstelligt, und zwar mit sprachlichen und szenischen Mitteln" ². In der Szene III,12 in Kyds Spanish Tragedy und in III,2 in Shakespeares Titus Andronicus war der Protagonist selbst auf der Suche nach affektsteigernden Parallelfiguren und -situationen, hier wird ihm die gesuchte Situation bildlich vor Augen geführt. Hamlets an Gertrude gerichtete Drohung:

You go not till I set you up a glass... (III,4,20)

könnte als Motto über allen Exempelszenen stehen. Spiegelung, so wird damit deutlich, umfaßt alle Möglichkeiten zwischen dem affektsteigernden Willenspathos eines Protagonisten, dem Unrecht geschehen ist, und dem resignativen Beobachten eines ganz und gar passiven Helden. Erst im letzteren Fall aber - als Fernspiegel über allzu Naheliegendem - dient sie als Warnung, als Warnung im Sinne der Fürstenspiegel, nicht nur für den Protagonisten, sondern - werkextern - auch für den zeitge-

1 Vgl. P. Günther, "Shakespeares Antony and Cleopatra. Wandel und Gestaltung eines Stoffes", in: SJ 1968, S. 100 f..

2 R. Weimann, "Platea und Locus im Misterienspiel", in: Anglia 84 (1966), S. 345.

nössischen Regenten; das heißt, um den locus classicus der shakespeareschen Spiegelmetaphorik zu bemühen:

the purpose of playing ... at first and now, was
and is, to hold, a 'twere, the mirror up to nature.
(Ham. III,2,35)

Die Zuschauerebene wird besonders deutlich angesprochen in den Spiegelstellen, die exemplarisch mit den Szenen II,5 und III,13 in Antony and Cleopatra und mit II,1 und V,3 im Coriolan vertreten sind. Die wechselseitige Spiegelung von Antonys und Cleopatras Verhalten erweist im ersten Fall, daß es beiden an den von Antony benannten Tugenden "judgement" und "temperance" gebricht, während die analogen, spiegelbildlichen und spiegelverkehrten Situationen zwischen Coriolan und Volumnia ironisch auf die Mutterfixiertheit und die stets gleichbleibenden Charakterschwächen des Protagonisten verweisen.

Das differenzierteste Spektrum von Spiegelungstechniken weisen die Komödie Twelfth Night, das "problem play" Measure for Measure und die Romanzen The Winter's Tale und The Tempest auf. An den Charakter- und Situationsaffinitäten, den präfigurativen dramatis personae, kongruenten Spiegelbildern und Zerrspiegeln wie an den plot-Echos und Analogien dieser Stücke wird deutlich, daß "Spiegelung" auch konstitutiver Teil der Gesamtstruktur sein und daß ein Drama gerade durch die Spiegelungstechnik einen Zuwachs an Realismus erfahren kann. Wird der Spiegelbegriff in der elisabethanischen Literatur als idealisierender crystall mirror und als realistisches steel glass gesehen¹, so bevorzugt Shakespeare die zweite Vorstellung. Der Spiegel aber, der zeigt, wie die Welt ist, macht zugleich auch deutlich, wie sie sein sollte. Shakespeares Drama nähert sich damit der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, daß die höchste Form eines Systems diejenige ist, die ein inneres Modell der Außenwelt besitzt. Es bewahrt, solange es die fak-

¹ Vgl. G. Gascoignes satirischen Versessay The Steel Glass (1576).

tisch noch bestehenden Verhältnisse im Sondierspiegel von den sittlich möglichen abhebt und die Welt als zerrissen sichtbar macht, die Intention auf das konkrete Allgemeine und ist kritisch.

Bibliographie

- Abrams, M.H., The Mirror and the Lamp (New York, 1958)
- Aldus, P.J., "Analogical Probability in Shakespeare's Plays", in: SQ 6 (1955), 397-414.
- Anderson, R.L., "The Mirror Concept and its Relation to the Drama of the Renaissance", in: The Northwest Missouri State Teachers College Studies 3 (1939), 47-74.
- Augustin, A., Der Einfluß der Quellen auf Shakespeares Bilder und Motive (Diss. Hamburg, 1966)
- Bab, J., Nebenrollen - ein dramatischer Mikrokosmos (Berlin, 1913)
- Bache, W.B., "Levels of Perception in Twelfth Night", in: Ball State Teacher's College Forum 1964, 56-58.
- Baldwin, C.S., The Renaissance Literary Theory and Practice (New York, 1939)
- Baldwin, T.W., "Shakespeare's Aphthonian Man", in: MLN 65 (1950), 111-112.
- Barish, J.A., "Die Doppelhandlung in Ben Jonsons Volpone", in: Interpretationen 7, Hg. W. Erzgräber, (Frankfurt, 1970), 96-111.
- Bayley, H., The Shakespeare Symphony (London, 1906)
- Berger, A., "Das Szenische bei Grillparzer", in: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 19, 29-38.
- Bethell, S.L., Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition (London, 1944)
- Bevington, D.M., From Mankind to Marlowe: Growth and Structure in the Popular Drama of Tudor England (Cambridge, Mass., 1962)
- Biesterfeld, P.W., Die dramatische Technik Kyds. Innere Struktur und szenische Form (Halle, 1936)
- Black, M.W., "Repeated Situations in Shakespeare's Plays", in: Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama, ed. R. Hosley, (London, 1963), 247-60.
- Blaese, B., Die Stimmungsszenen in Shakespeares Tragödien (Greifswald, 1910)

- Boas, F.S., Shakespeare and His Predecessors (New York, 1896)
"The Play within the Play", in: The Shakespeare Association 1925-1926, 134-56.
- Borinski, L., "Shakespeare's Comic Prose", in: SS 8 (1955), 57-68.
- Bormann, W., "Shakespeares szenische Technik und dramatische Kunst", in: SJ 37 (1901), 181-208.
- Bradbrook, M.C., English Dramatic Form. A History of Its Development (London, 1965)
Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy (Cambridge, 1935)
Shakespeare and Elizabethan Poetry (London, 1951)
Interpretation of Shakespeare's Plays (Cambridge, 1932)
- Bradley, A.C., Shakespeare's Tragedy (London, 1904)
- Bradley, Sr. R., "Backgrounds of the Title Speculum in Medieval Literature", in: Speculum 29 (1954), 100-115.
- Brandl, A., "Zur Szenenführung bei Shakespeare", in: Sitzungsberichte d. bayr. Akademie d. Wissenschaften 1906, 630-44.
- Braun, K.O., Die Szenenführung in den Shakespeari-schen Historien. Ein Vergleich mit Holinshed und Hall (Diss. Berlin, 1934)
- Brooks, H.F., "Two Clowns in a Comedy (to say nothing of the dog): Speed, Launce (and Crab) in The Two Gentlemen of Verona", in: Essays and Studies 1963, 91-100.
- Brower, R.A., "The Mirror of Analogy", in: Shakespeare: The Tempest, ed. D.J. Palmer, (London, 1968), 153-176.
- Brown, A., "The Play within the Play: An Elizabethan Dramatic Device", in: Essays and Studies 1960, 36-48.
- Buland, M., The Presentation of Time in Elizabethan Drama, Yale Studies in English 44 (New York, 1912)
- Bullough, G., "The Murder of Gonzago", in: MLR 30 (1935), 433-444.

- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare (London, 1957)
- Burrell, M.D., "Macbeth: A study in paradox", in: SJ 90 (1954), 167-190.
- Cannon, Ch.K., "The Relations of the Additions of The Spanish Tragedy to the Original Play", in: SEL 2 (1962), 329-39.
- Chambers, E.K., The Elizabethan Stage. 4 Bde. (Oxford, 1923)
- Charlton, H.B., Shakespearean Comedy (London, 1938)
- Clemen, W., Die Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare, Bayr. Akademie der Wissenschaften (München, 1952)
- The Development of Shakespeare's Imagery (London, 1951)
- "Die dramatischen Impulse in Vers und Rhythmus", in: SJ 1969, 10-23.
- Kommentar zu Shakespeares Richard III (Göttingen, 1957)
- Shakespeare's Dramatic Art (London, 1972)
- Coghill, N., "The Basis of Shakespearean Comedy", in: Shakespeare-Criticism, ed. A. Ridler, (London, 1963), 201-227.
- Shakespeare's Professional Skills (Cambridge, 1964)
- Craig, H., The Enchanted Glass. The Elizabethan Mind in Literature (New York, 1936)
- Craik, T.W., The Tudor Interlude (Leicester, 1958)
- Cutts, J.P., "They Do It with Mirrors: Shakespeare and Cocteau", in: RLC 28 (1964), 121-27.
- Dahinten, G., Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare (Göttingen, 1958)
- Doran, M., Endeavors of Art (Madison, 1954)
- Draper, J.W., The Tempo-Pattern of Shakespeare's Plays (Heidelberg, 1957)
- Duthie, G.J., "Antithese im Macbeth", in: SS 19 (1966), 25-33.
- Dyboski, R., Rise and Fall in Shakespeare's Dramatic Art (London, 1923)

- Ehrl, Ch., Sprache und Charakter bei Shakespeare (Heidelberg, 1957)
- Elliott, G.R., Dramatic Providence in Macbeth (Princeton, 1960)
- Erken, G., Hofmannsthals dramatischer Stil (Diss. Tübingen, 1967)
- Farnham, W., Shakespeare's Tragic Frontier (Berkeley, 1950)
- Fiedler, L.A., "The Defense of the Illusion and the Creation of Myth", in: English Institute Essays 1948, 74-94.
- Fischer, H., Interpretationskommentar zu Shakespeares Antony and Cleopatra. Erster Akt. (Diss. München, 1957)
- Foucault, M., Die Ordnung der Dinge (Frankfurt, 1972)
- Freytag, G., Die Technik des Dramas, Nachdruck d. 13. Aufl.
- Fricker, R., "Das szenische Bild bei Shakespeare", in: Annales Universitatis Saraviensis 5 (1956), 227-240.
- Frye, D., "The Question of Shakespearean Parody", in: EIC 15 (1965), 22-26.
- Gabler, H.W., Zur Funktion dramatischer und literarischer Parodie im elisabethanischen Drama (Diss.)
- Gaul, E., Zur Struktur der Tragödie Shakespeares (Diss. Köln, 1953)
- Gilbert, A.H., "The Tempest: Parallelism in Characters and Situations", in: JEPG 14 (1975), 63-74.
- Glier, I., Struktur und Gestaltungsprinzipien in den Dramen John Websters (Diss. München, 1957)
- Goddard, H.C., The Meaning of Shakespeare (Chicago, 1951)
- Grabes, H., Mirroure, Studien zur Kontinuität und Originalität der Metaphorik in der englischen Literatur des 15. - 17. Jahrhunderts (Manuskript)
- "The Tragedie of King Richard the second", in: Poetica 2 (1968), 196-215.
- Granville-Barker, H., Prefaces to Shakespeare, 2 Bde. (London, 1930)

- Gray, H.D., "Antony's Amazing 'I will to Egypt'", in: MP 15 (1917), 43-52.
- Griffiths, G.S., "Antony and Cleopatra", in: Essays and Studies by Members of the English Association 36, ed. V. de S. Pinto, (London, 1946), 34-67.
- Gruner, H., Studien zum Dialog im vorshakespeare-schen Drama (Diss. München, 1955)
- Gundolf, Fr., Shakespeare - Sein Wesen und Werk, 2 Bde., (Berlin, 1928)
- Habicht, W., "The Wit-Interludes and the Form of Pre-Shakespearean 'Romantic Comedy'", in: Renaissance Drama 8 (1965), 73-88.
Studien zur Dramenform vor Shakespeare (Heidelberg, 1968)
"Spiegelstellen und Gebärdenführung", in: SJ 1969, 29-39.
- Hales, J.W., "On the Porter in Macbeth", in: The New Shakespeare Society's Transactions, 1874
- Hamburger, K., "Strukturprobleme der epischen und dramatischen Dichtung", in: DVjs 25 (1951), 1-26.
- Harcourt, J.B., "I Pray You, Remember the Porter", in: SQ 12 (1961), 393-403.
- Henel, H., "Szenisches und panoramaisches Theater", in: Neue Rundschau 1963, 235-49.
- Henkel, A. und Schöne, A. (Hg.), Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts (Stuttgart, 1967)
- Herkenrath, B., Untersuchungen zum Szenengefüge in Shakespeares Komödien (Diss. Tübingen, 1960)
- Herrick, M.T., Comic Theory in the Sixteenth Century (Urbana, Ill., 1950)
- Heuser, G., Die aktlose Dramaturgie Shakespeares (Diss. Marburg, 1956)
- Hoffmann, F., Die typischen Situationen im Drama Shakespeares (Diss. München, 1954)
- Huntley, F.L., "Macbeth and the Background of Jesuitical Equivocation", in: PMLA 79 (1964), 390-400.
- Iser, W., "Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare", in: Archiv 198 (1961/1962), 209-226.

- Kernodle, G.R., From Art to Theatre. Form and Convention in the Renaissance (Chicago, 1944)
- Klein, D., Literary Criticism from the Elizabethan Dramatists (New York, 1910)
- Klotz, V., Geschlossene und offene Form im Drama (München, 1960)
- Knight, G.W., The Imperial Theme (London, 1939)
- Koschade, A.E., Untersuchungen zur strukturellen Entwicklung der englischen Tragödie von 1530-70 (Diss. München, 1961)
- Kreider, P.V., Repetition in Shakespeare's Plays (Princeton, 1941)
- Leimberg, I., Untersuchungen zu Shakespeares Zeitvorstellung als ein Beitrag zur Interpretation der Tragödien (Köln, 1961)
- Levin, R., "The Elizabethan 'Three-Level' Play", in: RD 1969, 23-38.
"Elizabethan 'Clown-Subplots'", in: Essays in Criticism 16 (1965), 84-91.
- von Loeben, M.B., Shakespeares sprachliche Ironie und die Entwicklung seiner Dramatik (Diss. München, 1965)
- Lord, G., "Die Figur des Pedanten bei Shakespeare", in: SJ 1969, 213-45.
- Lounsbury, Th.R., Shakespeare as a Dramatic Artist (Yale Univ. Press, 1901)
- Ludwig, O., Shakespeare Studien (Leipzig, 1872)
- Lüdemann, E.A., Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus (Diss. Bonn, 1912)
- Lüthi, M., "Zur Rolle des Volkes bei Shakespeare", in: Anglia 76 (1958), 74-89.
Shakespeare, Dichter des Wirklichen und des Nichtwirklichen (Bern, 1964)
- Lukács, G., "Die Szenik bei Shakespeare", in: Homo homini homo. Festschrift für Joseph Drexel. (München, 1966), 59-65.
- Mack, M., "Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays", in: Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honour of Hardin Craig (London, 1963), 275-96.

- Mah, Kai-Ho, The Dramatic Functions of the Mirror in Selected Elizabethan and Modern French Plays (Diss. Washington, 1967)
- Mehl, D., "Zur Entwicklung des "Play within a Play" im elisabethanischen Drama", in: SJ 97 (1961), 134-152.
The Elizabethan Dumb-Show (London, 1965)
"Schaubild und Sprachfigur in Shakespeares Dramen", in: SJ West 1970, 7-29.
- Meissner, P., "Empirisches und ideales Zeiterlebnis in der englischen Renaissance", in: Anglia 60 (1936), 165-180.
- Mincoff, M., "The Structural Pattern of Shakespeare's Tragedies", in: SS 3 (1950), 58-65.
- Moore, J.B., The Comic and the Realistic in English Drama (New York, 1965)
- Moulton, R.G., Shakespeare as a Dramatic Artist (Oxford, 1897)
- Müller, H., "Die Gestaltung des Volkes in Shakespeares Historiendramen, untersucht am Beispiel Henry VI", in: SJ (Ost) 106 (1970), 126-175.
- Nelson, R.J., Play within a Play: The Dramatist's Conception of His Art. Shakespeare to Anouilh (New Haven, 1958)
- Nicoll, A., The Theory of Drama (London, 1931)
- Oehme, R., Die Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängern (Diss. Berlin, 1908)
- Oppel, H., "Wortkulisse und Bühnenbild", in: SJ 1969, 50-61.
- Ornstein, R., "The Comic Synthesis in Doctor Faustus", in: ELH 22 (1955), 165-172.
- Otten, K., Die Zeit in Gehalt und Gestalt der frühen Dramen Shakespeares (Diss. Tübingen, 1954)
- Palmer, G., Political Characters of Shakespeare (London, 1952)
- Perger, A., Einortsdrama und Bewegungsdrama (Brünn, 1929)
Grundlagen der Dramaturgie (Köln, 1952)
- Price, H.T., "Shakespeare and His Young Contemporaries", in: Studies in English Drama, ed. C.B. Woods (Iowa, 1962), 37-57.

- Construction in Shakespeare (Michigan, 1951)
- "Mirror-Scenes in Shakespeare", in: J.Q. Adams Memorial Studies (Washington, 1948), 101-14.
- Rabkin, N., "The Double Plot: Notes on the History of a Convention", in: Renaissance Drama 7 (1964), 55-69.
- "Troilus and Cressida: The Uses of the Double Plot", in: Shakespeare Studies 1 (1965), 265-282.
- Reichert, G., Die Entwicklung und die Funktion der Nebenhandlung in der Tragödie vor Shakespeare (Tübingen, 1966)
- Ridler, A. (ed.), Shakespeare Criticism 1919-35 (London, 2 1962)
- Rogers, H.L., "An English Tailor and Father Garnet's Straw", in: RES 16 (1965), 44-49.
- Royle, E., "The Pattern of Play in Twelfth Night", in: Theorie 23 (1964), 1-12.
- Ryken, L., "The Temptation Theme in The Tempest and the Question of Dramatic Suspense", in: Tennessee Studies in Literature 14 (1969), 119-127.
- Schanzer, E., The Problem Plays of Shakespeare (London, 1963)
- "Plot-Echoes in Shakespeare's Plays", in: SJ 1969, 103-22.
- Scheuer, E., "Akt und Szene in der offenen Form des Dramas", in: Germanische Studien 77 (1929)
- Schlösser, A., "Zur Frage 'Volk und Mob' bei Shakespeare", in: ZAA 4 (1956), 148-172.
- "Implizierte Satire in Maß für Maß", in: SJ (Ost) 106 (1970), 100-126.
- Schöne, Albrecht, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock (München, 1964)
- Schöne, Annemarie, "Shakespeares weise Narren und ihre Verfahren", in: Jahrbuch für Ästhetik, Bd. 5 (1960), 202-245.
- Schücking, L.L., Die Charakterprobleme bei Shakespeare (Leipzig, 1932)

- The Churchyardscene in Hamlet, an Afterthought (London, 1935)
Der Sinn des Hamlet (Leipzig, 1935)
Shakespeare und der Tragödienstil seiner Zeit (Bern, 1947)
- Sehrt, E.Th., Der dramatische Auftakt in der elisabethanischen Tragödie (Göttingen, 1960)
Vergebung und Gnade bei Shakespeare (Stuttgart, 1952)
- Simonini, R.C., "The Pedant and Church in Twelfth Night, III,2,80", in: MLN 64 (1949), 513-515.
- Spargo, J.W., "The Knocking at the Gate in Macbeth", in: J.Q. Adams Memorial Studies (Washington, 1948), 269-277.
- Spargue, A.C., Shakespeare and the Audience (Cambridge, 1935)
- Stamm, R., "Die theatralische Physiognomie der Shakespeare Dramen", in: Maske und Kothurn 10 (1964), 263-274.
 "The Glass of Pandar's Praise: The Word Scenery, Mirror Passages and Reported Scenes in Shakespeares Troilus and Cressida", in: ES 17 (1964), 55-77.
- Starnes, D.T., "Repeated Themes and Situations in Shakespeare's Comedies", in: The Texas Review 6 (1920-21).
- Stead, C.K. (ed.), Shakespeare: Measure for Measure (London, 1971)
- Stevenson, D.L., The Achievement of Shakespeare's Measure for Measure (Ithaca, N.Y., 1966)
- Stirling, B., The Populace in Shakespeare (New York, 1965)
- Stoll, E.E., Art and Artifice in Shakespeare. A Study of Dramatic Contrast and Illusion (Cambridge, 1933)
- Stroup, M.B., Microcosmos. The Shape of the Elizabethan Play (Lexington, 1965)
- Styan, J.L., The Elements of Drama (Cambridge, 1963)
The Dramatic Experience (Cambridge, 1965)
Shakespeare's Stagecraft (Cambridge, 1967)

- Tauber, A.M., Die Sterbeszenen in Shakespeares Dramen (Bern, 1964)
- Thaler, B., Szenenschluß, Szenenanfang und Szenen-naht in Shakespeares Historien und Tragödien (Diss. München, 1965)
- Tillyard, E.M.W., Shakespeare's History Plays (New York, 1962)
- Tupper, E.J., "The Shakespearean Mob", in: PMLA 27 (1912), 486-523.
- Tschopp, E., Zur Verteilung von Vers und Prosa in Shakespeares Dramen (Diss. Zürich, 1953)
- Uhlig, C., "Der weinende Hirsch: As You Like It, II,1,21-66 und der historische Kontext", in: SJ 1968, 141-168.
- Ungerer, F., Dramatische Spannung in Shakespeares Tragödie (Diss. München, 1964)
- Ure, P., "The Looking-Glass of Richard II", in: PQ 34 (1955), 219-224.
- Voigt, G., Das Spiel im Spiel (Diss. Göttingen, 1955)
- Waith, E.M., "The Comic Mirror and the World of 'Glass'", in: Research Opportunities in Renaissance Drama 9 (Evanston, Ill., 1966), 16-23.
- Walker, R., The Time Is Free (London, 1949)
- Walzel, O., "Shakespeares dramatische Baukunst", in: SJ 52 (1916), 3-35.
- Watkins, R., On Producing Shakespeare (London, ²1951)
- Weimann, R., "Zur Entstehungsgeschichte des elisabethanischen Dramas", in: ZAA 2 (1956), 200-242.
- "Shakespeare und das Volkstheater seiner Zeit", in: SJ (Ost) 100/101 (1964/65), 72-134.
- "Platea und Locus im Misterienspiel", in: Anglia 84 (1966), 330-352.
- Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters (Berlin, 1967)
- "Das Lachen mit dem Publikum. Die beiden Veroneser und die volkstümliche Komödientradition", in: SJ (Ost) 106 (1970), 85-99.

- Weiner, K., Die Verwendung des Parallelismus als Kunstmittel im englischen Drama vor Shakespeare (Diss. Gießen, 1916)
- Whitaker, K., The Mirror up to Nature. The Technique of Shakespeare's Tragedies (San Marino, 1965)
- Wilson, F.P., The English Drama 1485-1585 (Oxford, 1961)
- Wilson, H.S., The Design of Shakespearean Tragedy (London, 1957)
"Action and Symbol in Measure for Measure and The Tempest", in: Shakespeare: Modern Essays in Criticism, ed. L.F. Dean (New York, 1961)
- Wilson, J.D., The Fortunes of Falstaff (Cambridge, 1964)
- Winslow, O.E., Low Comedy as a Structural Element in English Drama (Diss. Chicago, 1926)
- Wolff, J.M., "Das Komische bei Shakespeare", in: ES 46 (1912/13), 206-227.
- Wollmann, A., Zur Szenenführung in Shakespeares Historien (Diss. München, 1955)
- Yeaton, R.K., The Dramatic Techniques of W. Shakespeare and Their Importance to the Modern Realistic Theatre (Diss. Innsbruck, 1950)

Lebenslauf

Ich, Horst Wiedemann, wurde am 15.3.1943 als Sohn des Studienrats Georg Wiedemann und seiner Ehefrau Maria, geb. Kaufmann, in Breslau geboren. In Vechta (Niedersachsen) besuchte ich die Volksschule und den humanistischen Zweig des Gymnasium Antonianum und bestand am 1.2.62 die Reifeprüfung. Ich studierte Anglistik, Amerikanistik, Germanistik und Pädagogik an der Freiburger Albert-Ludwigs Universität, am Haverford College, Haverford, U.S.A. und an der Münchner Ludwig-Maximilians Universität und legte am 29.10.65 das Pädagogicum und am 18.6.1968 das Magisterexamen ab.

Nach einem als Lektor im German Department der University of Illinois in Chicago verbrachten Jahr erhielt ich ein Doktorandenstipendium des Freistaats Bayern und wurde später in die Graduiertenförderung des Bundes aufgenommen.

Im Laufe meines Studiums besuchte ich Vorlesungen der Professoren: W. Rehm, H. Link, H. Heuer, W. Clemen, E. Schanzer, W. Müller-Seidel, H. Motekat, Fr. Sengle, H. Kunisch, H. Kuhn, H. Rosenfeld, S. Maurer, S. Grosse, F. Wölcken, H. Gneuss, H. Göpfert, H. Fromm, G. Baumann, F. Stippel und E. Wasem.

